DIE LANDSCHAFT IN C. F. MEYERS NOVELLEN UND GEDICHTEN

Abhandlung
der philosophischen Fakultät I
der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

EMIL BRACK
aus Mönthal

Von der philosophischen Fakultät I
auf Antrag des Herrn
Prof. Dr. Harry Maync
angenommen

Bern, den 22. Januar 1926

Der Dekan:
Prof. Dr. Otto von Greyerz

Gedruckt 1925 bei C. G. Röder G. m. b. H. in Leipzig

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Lebenslauf.

Geboren wurde ich am 15. Oktober 1899 in Biel, wo ich die Primarschule, das Progymnasium und das Gymnasium besuchte und im Herbste 1918 die Reifeprüfung bestand. Die ersten zwei Semester studierte ich in Zürich, die folgenden in Bern. Nach semesterlangen Unterbrechungen meiner Studien bestand ich im Januar 1926 die Doktorprüfung.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549616_0084

Vorwort.

Die Wahl meines Gegenstandes verlangt eine Rechtfertigung. Von Gottfried Keller über Theodor Storm zu Carl Spitteler — C. F. Meyer ausgenommen — hat jeder dieser Dichter seine Behandlung unter dem Gesichtspunkte der Landschaftsdarstellung gefunden.

Nun nimmt die Landschaft in C. F. Meyers Werken einen spärlichen Raum ein, und die Frage nach der Landschaft liegt abseits großer Probleme. Aber sie besteht; Grund genug, sie zu beantworten.

Die vorliegende Arbeit, als Dissertation ausgeführt, ist hervorgegangen aus einem Vortrag; das dritte Kapitel (Die Landschaft in den Gedichten), der Schluß und ein großer Teil der Anmerkungen wurden erst nachträglich hinzugefügt.

An Literatur zog ich heran und erwähne zum Teil:

Reitler, Anton: C. F. Meyer, eine literarische Skizze zu des Dichters sechzigstem Geburtstag, Leipzig 1885.

Spitteler, Carl: C. F. Meyers Gedichte, Neue Zürcher Zeitung, 8. Juli 1891.

Luck, Georg: C. F. Meyers Alpenlyrik, in „Die Rheinquellen", Chur 1895.

Trog, Hans: C. F. Meyer, 6 Vorträge, Basel 1897.

Hart, Heinrich: K. F. Meyer, in „Daheim" Nr. 15, 1899.

Meyer, C. F., in Davos, in „Davoserblätter", 13. Oktober 1900.

Eichhorn, Karl: Zur Quelle des Rheines, in „Davoserblätter", 23. Juni 1900.

Moser, Heinrich: Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers, Leipzig 1900.

Kräger, Heinrich: C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, Palaestra XVI, Berlin 1901.

Wolff, Eugen: K. F. Meyer, Ein prostestantischer Dichter, Berlin 1903.

Meyer, Betsy: C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester, Berlin 1903.

Stern, Adolf: C. F. Meyer, in „Studien zur Literatur der Gegenwart", Dresden und Leipzig 1904.

Sahr, Julius: C. F. Meyer, Jürg Jenatsch, eine Bündner Geschichte, Leipzig und Berlin 1904.

Langmesser, August: C. F. Meyer, Berlin 1905.

Bettelheim, Anton: C. F. Meyer und Louise von François, ein Briefwechsel, Berlin 1905.
Heine, Gerhard: C. F. Meyer, in „Aus der silbernen Zeit unserer Literatur", Bielefeld und Leipzig 1905.
Blaser, Otto: C. F. Meyers Renaissancenovellen, in „Untersuchungen zur neueren Sprache und Literaturgeschichte", Heft 8, Bern 1905.
Platzhoff-Lejeune, Ed.: Posthumes von G. Keller und C. F. Meyer, im ersten Juliheft der Zeitschrift für Theaterwesen und Literatur „Bühne und Welt" 1906.
Busse, Carl: C. F. Meyer als Lyriker, in „Beiträge zur Literaturgeschichte", Heft 8, Leipzig 1906.
Ohmann, Fritz: C. F. Meyers dichterisches Schaffen, in „Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft", Bonn 1907.
Kalischer, Erwin: C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance. Palaestra LXIV, Berlin 1907.
Sadger, J.: C. F. Meyer, eine pathographische-psychologische Studie, Wiesbaden 1908.
Frey, Adolf: C. F. Meyers Briefe, nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, Leipzig 1908.
Bracher, Hans: Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer, Th. Storm, in „Untersuchungen zur neueren Literaturgeschichte", Heft 3, Leipzig 1909.
Taylor, Marion Lee: A study of Technique in Meyers Novellen, Chicago 1909.
Köhler, Walter: C. F. Meyer als religiöser Charakter, Jena 1911.
Wüst, Paul: G. Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis, Leipzig 1911.
Fierz, Anna: C. F. Meyer, in „Deutsche Lyriker", Band 10, Leipzig 1911.
Bertram, Ernst: C. F. Meyers Briefe, in „Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft", Heft 3, Bonn 1912.
Korrodi, Ed.: C. F. Meyer-Studien, Leipzig 1912.
d'Harcourt, R.: C. F. Meyer, Sa vie, son Oeuvre, Paris 1913.
d'Harcourt, R.: La crise de 1852 à 56, Paris 1913.
Wüst, Paul: C. F. Meyer Probleme, in „Germanisch-romanische Monatsschrift", Heft 6, 8/9, 1913.
Wüst, Paul: C. F. Meyer in französischem Lichte, in „Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft", Bonn.
Moeller, Joh.: Betrachtungen über C. F. Meyer als Menschen und Dichter auf Grund seiner Briefe und Werke, im 57. Jahresbericht des königl. Gymnasiums Demmin in Pommern, Demmin 1914.

Baumgarten, Franz Ferdinand: Das Werk C. F. Meyers, Renaissance-Empfinden und Stilkunst, München 1914.
Speyer, Elisabeth Konstanze: Die deutschen Kaiser in der Dichtung C. F. Meyers, in „Archiv für das Studium der neueren Sprache und Literatur", September 1915.
Frey, Adolf: C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen, Leipzig 1916.
Sulger-Gebing, Emil: C. F. Meyers Michelangelo-Gedichte, in „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte", Franz Muncker zum sechzigsten Geburtstag, München 1916.
Sulger-Gebing, Emil: C. F. Meyers Gedichte, Aus dem Gebiet der Antike, in „Festschrift für Berthold Litzmann", Bonn 1920.
Sulger-Gebing, Emil: C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst, in „Euphorion", 3. Heft, Leipzig 1921.
Kostova, Wera: Die Bewegungen und Haltung des menschlichen Körpers in C. F. Meyers Erzählungen, Leipzig 1916.
Stickelberger, Heinrich: C. F. Meyer, in „Volksbücher des deutsch-schweizerischen Sprachvereins", Heft 2, Basel 1918.
Langmesser, Aug.: C. F. Meyer und Julius Rodenberg, Briefwechsel, Berlin 1918.
Frey, Adolf: C. F. Meyer, Stuttgart und Berlin 1919.
Brecht, Walter: C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig 1918.
Nußberger, Max: C. F. Meyer, Frauenfeld 1919.
Bleuler, Hedwig: Die Dichterschwestern Regula Keller und Betsy Meyer, Zürich 1919.
Bleuler, Hermann: C. F. Meyers Jürg Jenatsch im Verhältnis zu seinen Quellen, Karlsruhe 1920.
Steffen, Albert: C. F. Meyer, in „Die Krisis im Leben des Künstlers", Bern 1922.
Stoeßel, Otto: C. F. Meyer, in „Die Literatur", Sammlung Brandus, Bd. 25, Berlin 1922.
Linden, Walter: C. F. Meyer, Entwicklung und Gestalt, München 1922.
Baerlocher, Gritta: Die Geschichtsauffassung C. F. Meyers, Heidelberg 1922.
Bohnenlust, Theodor: Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer, Studie auf Grund ungedruckter Gedichte, Leipzig 1922.
Bianchi, Lorenzo: C. F. Meyer, in „Von der Droste bis Liliencron", Leipzig 1922.

Corrodi, Hans: C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama, Leipzig 1923.
Bodmer, Martin: Frühe Balladen von C. F. Meyer, Leipzig 1923.
Meyers, C. F.: Huttendichtung, Neue Zürcher Zeitung, 28. Dezember 1922, 26. Oktober 1922.
Leuzinger, P.: Balladen und Romanzen in der Schweiz vor C. F. Meyer, Zürich 1919.
Schultheß, Hans: C. F. Meyer im Spiegel seiner Sippe. Wissen und Leben, 17. Heft, 17. Jahrgang.
Maync, Harry: Keller, Storm und Meyer, „Lit. Echo" VII, S. 547 f.
Batt, Max: The Treatment of Nature in German Literature from Günther to the Appearance of Goethe's Werther, Chicago 1902.
Biese, Alfred: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1892.
Burckhardt, Jakob: Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.
Burckhardt, Paul: Künstlerische Darstellung der Landschaft in Spittelers „Olympischem Frühling" ,Zürich 1919.
Camenisch, Karl: Graubünden in der deutschen Dichtung, in „Die Schweiz im deutschen Geistesleben", Nr. 21, Leipzig 1922.
Camenisch, Karl: Im Banne der Alpen.
Everth, Erich: C. F. Meyer, Dichtung und Persönlichkeit. Sibyllen-Verlag, Dresden 1924.
Ganzenmüller, W.: Das Naturgefühl im Mittelalter. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 18.
Gerstenberg, Kurt: Goethe und die italienische Landschaft, in „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1. Jahrgang, 4. Heft 1923.
Gregorovius, Ferd.: Wanderjahre in Italien. 2 Bände.
Hehn, Viktor: Ort und Zeit in Goethes Hermann und Dorothea.
Humboldt, Alexander v.: Cosmos. 2. Band.
Kalckreuter, H.: C. F. Meyer, Der Heilige. Zeitschrift für Deutschkunde 1924, Heft 5, S. 370 f.
Luterbacher, Otto: Die Landschaft in Gottfr. Kellers Prosawerken, in „Sprache und Dichtung, Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft", herausgegeben von H. Maync und S. Singer, Heft 8, Bern 1911.

Meyer, v., Knonau Gerold, Ludwig: Erdkunde der schweizerischen Eidgenossenschaft, Zürich 1838—39.
Milliet, E. W.: Die Schweizerische Landschaft als Grundlage der Fremdenindustrie. Nach einem in der Jahresversammlung der schweizerischen statistischen Gesellschaft am 22. September 1922 in Interlaken gehaltenen Vortrag.
Moog, W.: Das Naturgefühl in Goethes „Faust". Euphorion XVIII, S. 411—421.
Moorman, F. W.: The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare. Quellen und Forschungen, 95. Heft.
Ratzel, Friedrich: Über Naturschilderung, München und Berlin 1911.
Ratzel, Friedrich: Kleine Schriften, ausgewählt und eingeleitet von Hans Helmholt, München und Berlin 1906.
Reitz, Walter: Die Landschaft in Storms Novellen, in „Sprache und Dichtung", Heft 12, 1913.
Rosen, Felix: Die Natur in der Kunst, Leipzig und Berlin.
Spitteler, Carl: Der Gotthard, Frauenfeld 1897.
Stockmayer, Gertrud: Über Naturgefühl in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert, in „Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance" Heft 4, Leipzig und Berlin 1910.
Ulrich, J. J.: Die Schweiz in Bildern, La Suisse pittoresque par J. Ulrich, Prof. de l'école Pol. Féd.
Voigt, J.: Das Naturgefühl in der Literatur der franz. Renaissance. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Romanische Abteilung Nr. 8.
Zobel von Zabelitz, Max: Die Natur bei Stefan George, in „Festschrift für Berthold Litzmann", Bonn 1920.
Zürcher, O.: Das Berner Oberland im Lichte der deutschen Dichtung, in „Die Schweiz im deutschen Geistesleben" Nr. 18, Leipzig 1923.

Übersicht.

Seite

Einleitung 11
1. Kapitel. Die Landschaft der einzelnen Novellen 15
Graubünden 15
Südliche Landschaften 22
Weitere Landschaften 31
2. Kapitel. Technik der Landschaftsdarstellung 35
Allgemeines 35
Verteilte und gehäufte Schilderungen 38
Beobachtungen 40
Farben, Beleuchtung 48
Bildhaftigkeit 53
Vergleiche 56
Personifikationen 60
Atmosphärisches, Akustisches, Rhythmus 64
Symbol 67
Quellen 80
3. Kapitel. Die Landschaft in den Gedichten 84
Vorsaal 84
Stunde 85
In den Bergen 87
Reise 89
Liebe 91
Götter 92
Frech und Fromm 95
Genie 99
Männer 100
Schluß 101

Einleitung.

Im März 1857 war Meyer in Paris; den tiefsten und letzten Eindruck machte ihm Notre-Dame, also die Gotik.

Im Oktober desselben Jahres kam Meyer nach München und fand dort, was er liebte: Raphael, Leonardo da Vinci, Tizian, Murillo. Am besten aber gefällt ihm, nach seinen eigenen Worten, das Antike. Das Altdeutsche läßt er auf sich beruhen.

Im folgenden Jahre sieht er zum erstenmal Italien, und hier vollzieht sich die geistige Synthese dessen, was er in Paris und München kennengelernt hatte, die Renaissance geht ihm auf. „Als ich die großen Renaissance-Künstler sah, fiel es mir wie Schuppen von den Augen."

Italien vermittelte ihm die Renaissance, es vermittelte ihm auch die Landschaft.

Italienische Landschaften lernte C. F. Meyer, vielleicht zum erstenmal, kennen in den Bildern seines Oheims Friedrich Meyer und dann wohl auch durch die Schilderungen seines Freundes Conrad Nüscheler, der, bei Ancona verwundet, bis zu seiner völligen Genesung im elterlichen Hause in Zürich wohnte (Langmesser S. 25). Damit war bei Meyer die Tendenz zur Landschaft gegeben[1]), und wo immer er in Paris oder

[1]) Vgl. den Brief Meyers an seine Mutter vom 3. Juni 1853: „Freilich das Meer, Italien und noch manches andere ist hin. Sei's!"; und den Brief vom 5. Juni 1853 an seine Schwester: „. . . . Ich glaube, mein Blut beruhigt sich mehr als billig, denn ich laufe der Wärme nach, besonders der Sonne, wie keiner. O Italia! Italia!"

München ein Antikes gefunden hatte, vermißte er die morgenländische Felslandschaft, das Freie, das Meer, sanfte Hügel, tiefblauen Himmel, Rom. Mit bestimmt umrissenen landschaftlichen Vorstellungen machte sich Meyer nach dem Süden auf, und Italien enttäuschte ihn nicht.

Der Sinn der Moderne für die Landschaft nimmt seinen Ausgang von der Renaissance; Meyers Bekanntwerden mit der Renaissance in Kunst und Geschichte vermittelte ihm notwendigerweise zugleich die Gegenstände, die Vorwürfe dieser Kunst und den Schauplatz dieser Geschichte. Aber „in Rom war es selbst einem Dichter nicht leicht, sich in die Zeit der Guelfen und Ghibellinen zu versetzen; dazu waren die Frühlingswochen mit ewiger Sonne, blühendem Leben, prunkvollen, heiteren Kirchenfesten wenig angetan" (Betsy S. 120). Hier zum erstenmal übertrafen die Gegenstände seiner Anschauungen seine Erwartungen, erweckten sein Interesse und schärften seine Beobachtung. Meyer verglich und gelangte zu dem Resultat: „In Rom ist alles reizend und unvergleichlich, nur Rom kann eine Heimat ersetzen" (25. Mai 1858 an F. v. Wyß).

Neben die Kunst trat in Italien zum erstenmal die Landschaft, „die sanftmütige Landschaft Toskanas", „die öde, große, herrliche Campagna", „die schönsten Gärten und Villen mit Pinien, Zypressen und Lorbeeren". „Jeden Morgen in der Frühe machte sich Conrad auf die Wanderung", oder er fuhr „in einem kleinen Einspänner hinaus in die Campagna" (Betsy S. 109); und in der Toskana fallen ihm am ersten Tag die sanften Linien und feinen Farbenübergänge der Landschaft auf,

im Gegensatz zu der römischen, die dunkler und ernster leuchtet (Betsy S. 127).

Ungern verließ Meyer den Süden, der ihm zur zweiten Heimat geworden war. Damit traten dessen landschaftliche Gegenstände — Meyer hat Rom nie wieder gesehen — für immer in den Hintergrund. Spätere Reisen nach Venedig und Korsika üben in dieser Hinsicht keinen entscheidenden Einfluß mehr aus. Frühere Eindrücke werden verstärkt, verdeutlicht und finden ihre Ergänzung. Aus Venedig schrieb Meyer am 3. März 1872 an Rahn: „Es läßt sich nicht sagen, wie lieb ich die Inselstadt gewonnen habe" und am 24. März 1872: „Ich bin bis zum letzten Augenblick in Italien geblieben". Und Korsika schilderte er in einem Brief an Lingg, 26. November 1875: „Korsika würde Ihnen gefallen... Land und Leute, nicht nur das Innere, sondern auch die Küste sind interessant, und es gibt hier Meer- und Felspartien von der schönsten Wildheit..."

Meyers Gefühl für die Landschaft blieb nicht auf den Gegenstand seiner ersten Entdeckung, auf Italien, beschränkt. Hatte ihn vor 1858 alles nach Italien gewiesen, so scheint umgekehrt nach der Heimkehr seine Übertragung von Professor Ulrichs „Schweiz in Bildern" durchsetzt von Erinnerungen an den Süden. Es heißt da z. B. vom Engadin: „La végétation se compose de pins alpigènes (Pinus Cimbra), de mélèzes et de sapins rouges: déjà ces arbres annoncent l'Italie." — Doch war gerade damals ein Umschwung vor sich gegangen. Von Rom zurückgekehrt, konnte der Dichter „dem Drang der Heimatlust nicht widerstehen, er machte sich mit der Schwester auf nach dem Rigi" und „überschritt von diesem Tage an kaum mehr für längere Zeit die Grenzen

seiner schweizerischen Heimat“ (Betsy S. 159). Er bedurfte der Fremde nicht mehr. „Es ist eine Tatsache, daß die Schweizer, bei aller Wanderlust, in ihrer Heimat beharren. Keiner mußte endgültig eine andere Landschaft suchen als die heimatliche“ (E. Korrodi S. 40, C. F. Meyer-Studien).

1. Kapitel.

Die Landschaft der einzelnen Novellen.

Graubünden.

Auf seinen Reisen holte sich Meyer die Anschauung der zu beschreibenden Gegenden.

Die Alpen, von G. Keller („der nur selten unterwegs und doch überall war", E. Schmidt, „Charakteristiken" S. 45) kaum mehr als einmal und nur flüchtig besucht, lernt Meyer als Neunjähriger kennen, und in Graubünden ist ihm später die Natur „zu einem Erlebnis geworden, das nahe an das italienische heranreicht" (G. Baerlocher S. 49). 1834 durchwandert Meyer zum erstenmal mit seinem Vater das Glarner und Urner Land, und die gemeinsame Besteigung der obern Sandalp gehörte zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens. Später kehrte er so oft wie möglich in die Berge zurück. Zwischen 1834 und 1838 finden wir ihn dreimal entweder in Bünden oder in Glarus, und nach dem Tode seines Vaters bis zum ersten Aufenthalt in der Westschweiz verbringt er jeden Sommer in den Innerkantonen. Trotz des beginnenden dichterischen Schaffens werden diese Wanderungen, nach dem Aufenthalt in Paris, München und Italien, in keiner Weise vernachlässigt, weil C. F. Meyer der geschauten Landschaft bedarf zu seiner Darstellung.

Am deutlichsten auf diesen einen Zweck abgestellt, landschaftliche Eindrücke aufzunehmen, und mit der Absicht, das Geschaute poetisch zu verwerten, unter-

nahm C. F. Meyer jene Reise nach Bünden im Jahre 1866. „Ich glaube dir schon gesagt zu haben," schreibt er an F. v. Wyß am 23. August 1866, „daß ein Motiv aus der Geschichte des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts mich in diese Gegend geführt hat, um Land und Leute, Farbe und Sitte mit eigenen Augen zu sehen", und zweimal spricht er in Briefen an denselben F. v. Wyß von seinem „weitschichtigen Programm" und seinem „vorgesetzten Kreis". Mit einer „Last schönster Landschaften und lebensvoller Genrebilder" kehrte er nach Hause zurück.

Der Weg, den Meyer 1866 zu nehmen beabsichtigte, sollte ihn unter anderem ins Puschlav, über das Stilfser Joch nach Tirano und Sondrio, nach Morbegno, Bellagio, Lugano, Misox bis Disentis führen. Obwohl diese Reise, die von ihrem Zwecke nicht zu trennen ist, im „Jenatsch" nicht ihre völlige Entsprechung findet, so hat sie doch Punkt für Punkt in die Novelle Eingang gefunden. Lucretia, Wertmüller und Lukas wandern von Venedig über Verona, Bergamo, längs der blühenden Ufer des Comer Sees in mäßigen Tagesritten in der Richtung nach Chiavenna; bei Fuentes stoßen sie auf Jürg; dann rastet die Gesellschaft „nach dem ermüdenden Zug quer über die Vorgebirge der Alpen" in Bellenz, worauf sie „langsam durch das von Wasserstürzen rauschende Misox, das südlichste und schönste Tal des Bündnerlandes", zieht („Jürg Jenatsch"). Und Walser wandert über den Julier- und den Murettopaß nach dem „üppigen Veltlin mit seinen heißen Weinbergen", nach Sondrio, der italienischen Stadt „mit schimmernden Palästen und Türmen"[1]).

[1]) „Im Jahre 1867 erwog Meyer allen Ernstes, sich in Thusis anzusiedeln. Er unterhandelte zur Erlangung eines Grund-

Die zweite Italienreise führte Meyer nach Venedig; „neben der Kunst zog ihn vor allem Jenatsch dorthin. Griff doch die Lagunenstadt bedeutsam in des Bündners Leben ein“ (Langmesser S. 69).

Wie „Hutten“ mit zeitgenössischen, politischen Ereignissen, läßt sich der „Jürg Jenatsch“, für den der Ort der Handlung durch die Geschichte von vornherein gegeben war, mit landschaftlichen Eindrücken in unmittelbaren Zusammenhang bringen, und nirgends steht daher die Landschaft so sehr im Vordergrund, wie gerade hier.

Es ist bezeichnend, wie in den Jahren 1866—1875 ein Sommeraufenthalt in Bünden dem andern folgt, während vor und nach der Arbeit an der Bündner Geschichte diese Aufenthalte selten sind. Aber Meyer „nahm keine Arbeit mit auf die Höhe“ (Betsy [1]), weil es ihm nicht gegeben war, Eindrücke unmittelbar und abschließend poetisch zu gestalten, und so konnten notwendigerweise die in Bünden gemachten Beobachtungen nicht unmittelbaren Eingang finden in die Novelle. Die Schilderungen im „Jenatsch“ versetzen jedoch in die Landschaft, welche beschrieben wird; auch wer ihr Verständnis nicht aus eigener Anschauung mitbringt, wird bemerken, daß der Eindruck, den C. F. Meyer wiedergibt, dem Gegenstande wirklich anhaftet. Wie vereint sich das?

---

stückes mit einem Baumeister Georg Cajori. Schon war der Kaufvertrag für ein Stück Land und eine Quelle abgefaßt und der Plan zu einem säulengeschmückten Wohnhaus entworfen, da stand er noch im letzten Augenblick auf Anraten seiner Zürcher Freunde von dem Vorhaben ab“ (Langmesser S. 61).

[1]) Vgl. dagegen den Brief vom 26. Sept. 1866 an H. Haessel: „Mein Roman hat mich überall begleitet.“

Seine Landschaftschilderungen im „Jenatsch“ sind nicht aus unmittelbarer Anschauung hervorgegangen; aber der Gegenstand und der Wortschatz seiner Schilderungen deckt sich — und das ist das Auffallende — ziemlich häufig mit Briefen oder Gedichten, von denen die ersteren zu Zeiten der Bündner Aufenthalte, also angesichts des Gegenstandes selber, geschrieben worden sind, und durchwegs sind es dieselben Erscheinungen, welche am häufigsten in den Briefen und am häufigsten in den Novellen vorkommen. Das gilt sowohl für den „Jenatsch“[1, 2]) wie für die „Richterin“. — So ist in der „Richterin“ die Rede von dem „prächtig gebildeten leuchterförmigen Ast“ eines Ahorns; ein Brief aus Richisau im Klöntal vom 18. September 1884 an L. v. François bringt denselben Vergleich: „herrliche Ahorne, welche ihre Zweige wie Kandelaber strecken“. — Im „Jenatsch“ heißt es: „Jetzt begannen kräftig aus dem Wiesengrunde emporgewundene Kastanienbäume den Pfad zu beschatten.“ Der Brief vom 23. August 1866 an F. v. Wyß aus dem Bergell spricht von „kräftig aus dem Boden emporgedrehten und aufs reichste gegabelten und verschlungenen Kastanienbäumen“. — Hinter Schilderungen wie der folgenden

[1]) Jürg Jenatsch S. 151: „. . . dort hatte er (Waser) von der Höhe des Brückenbogens mit aufmerksamem Auge den unendlichen Handel und Wandel der meerbeherrschenden Stadt gemustert.“ — C. F. Meyer an F. v. Wyß am 19. April 1858: „Auch die Brücken bieten ein eigenes Bild . . .“

[2]) Jürg Jenatsch S. 25: „Zur rechten des Wanderers markierten die Berge der andern Talwand jene steile Felstreppe, die fast plötzlich durch ein tief eingeschnittenes Tal . . . führt.“ An F. v. Wyß 23. August 1866: „Das Bergell ist ein tief eingeschnittenes Tal mit gewaltigen, kulissenartig ineinandergeschobenen Bergen.“

steht deutlich der landschaftliche Gegenstand; zugleich lassen sie sich Wort für Wort, wenn auch ohne Zusammenhang, in den Novellen belegen: „Bernardino... mit den eilenden, schäumenden Wassern, den grellen Schneeflecken und den schwarzen Tannengründen, dem schon italienischen Himmel“ (an L. v. François 15. August 1889). „Schwarze Arven... grelle Schneeflecke,... rasch strömende Alpenwasser... und der schon südliche Himmel“ (aus San Bernardino an F. v. Wyß, 27. Juli 1889). Im „Jenatsch“ findet sich „der schäumende, tobende Malero“; ebendort die bald grell aufleuchtenden, bald in grünliches Dunkel zurückweichenden Schneeflecke und die „sonnige Luft“ Venedigs; in „Gustav Adolfs Page“ steht „der südlich leuchtende Himmel“, im „Schuß von der Kanzel“ „die durch grelle Lichter... entstellten Hochgebirge“. In dem Gedichte „La Röse“ findet sich eine wörtliche Übereinstimmung, die nicht zufällig sein kann, mit einem Brief an F. v. Wyß vom 21. September 1866. Dort steht:

...und wir im Süden sahn empor
die Muschelberge ragen...

und hier: „Die schönsten Berglinien, Pyramiden, der Muschelform nicht zu vergessen.“

Im „Firnelicht“ verschwindet der erste landschaftliche Anlaß. Das Motiv des „Bitteren Trünkleins“ dagegen findet sich im „Jürg Jenatsch“ und das Thema der „Schlacht der Bäume“ [1]) auch in einem Brief vom 6. September 1885 an L. v. François: „Schon streut mein Nußbaum seine Blätter... auf der Südseite des

[1]) Auch das Volkslied kennt diesen Streit zweier Bäume; vgl. R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Gedicht Nr. 53 u. a.

Bernhardin bis zu den Bädern wechseln Campe junger Arven mit weiten Feldern jetzt freilich verblühter Rhododendren"; ebenso an F. v. Wyß 23. August 1866: „Zwischen dem geschnittenen Taxus eine herrliche Wildnis von Arven und Kastanienbäumen."

Auch Goethe, beim Herabsteigen vom Gotthard, bemerkte diesen Wechsel der Bäume: „wir kamen in die Region der Nußbäume...". Und wenn Goethe angesichts des Gegenstandes die Höhe des Gotthardpasses schildert: „Man ist hier auf einer Fläche, ringsum wieder von Gipfeln umgeben, und die Aussicht wird in der Nähe und Ferne von kahlen und meistens mit Schnee bedeckten Rippen und Klippen eingeschränkt", so vergleiche man Meyers Schilderung der Höhe des Julierpasses zu Anfang des „Jenatsch": „Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses... die Steinwände brannten und schimmerten unter den stechenden, senkrechten Strahlen. Zuweilen... schienen die Bergmauern näher heranzutreten und, die Landschaft verengend, schroff und unheimlich zusammenzurücken. Die wenigen, zwischen den Felszacken herniederhangenden Schneeflecke und Gletscherzungen leuchteten... grell auf...".

Anderseits ist klar, daß vergleichende Schilderungen, wie „die gletscherbeladenen Wände des eiförmigen Tales", glückliche Beobachtungen, wie „die Stachelbeersträuche in dem kleinen Hausgarten" und anderes mehr, sich nur in Gegenwart der Gegenstände selber ergeben, daß also der „Jenatsch", trotz seiner Entstehung, an Unmittelbarkeit der landschaftlichen Schilderungen nichts eingebüßt hat.

Den größten Anteil an der bündnerischen Landschaft hat nach dem „Jenatsch" die „Richterin"; und wie seinerzeit für den „Jenatsch" durchzog Meyer auch für die „Richterin" im Sommer 1885 das Tal des Hinterrheins, um nochmals die Landschaft zu sehen, „deren Seele er in seiner Dichtung Körper verliehen hatte" (Langmesser S. 147). Nur macht sich bei der Entstehung der „Richterin" ein starker Wechsel des Lokals insofern geltend, als die Landschaft sich nicht von der Geschichte her als etwas Gegebenes erwies. Erst sollte die „Richterin" nämlich in einem der Schlösser von Bellenz, dann in Korsika (das von Friedrich Ratzel einmal dahin charakterisiert wird, es sei die „Vereinigung von Tirol und Sizilien"), hierauf in Sizilien zur Zeit Friedrichs II. spielen, und endlich wurde sie in die Gegend der Via Mala verlegt.

Offenbar handelt es sich in diesem Falle nicht bloß um einen Wechsel des Schauplatzes, sondern Meyer sucht seiner Auffassung einer ideellen, durch die Gestalten der Dichtung geforderten Landschaft gerecht zu werden, indem er seiner Schilderung eine wirkliche Gegend unterlegt. Daraus, weil die Landschaft ein Postulat der Gestalten, erklärt es sich, wenn die Grenzen zwischen diesen Gestalten und der Landschaft sich gelegentlich verziehen und die Gestalten aufgehen in der sie umgebenden Natur. Palma sagt von sich: „Dann ist mir, als löse ich mich von mir selbst" und von Wulfrin heißt es, er „ging unter in der Natur und wurde eins mit dem Leben der Erde".

Umgekehrt verkörpert sich in keiner Novelle die Landschaft häufiger als gerade in der „Richterin": Die Wolken werden Segel, der Schneeberg prangt und jubelt. — Oder die Landschaft tritt sogar zurück hinter

ihrer eigenen Verkörperung: die Schlucht auf dem Wege nach Pratum wird zur Hölle, über der rasenden Flut drehen und krümmen sich ungeheure Gestalten; gestreckte Arme schleudern Felsstücke gegen den Himmel, ein drohendes Haupt wächst aus der Wand, ein gewaltiger Leib hängt über den Abgrund, und im weißen Gischt liegt ein Riese, der sich den Sturz und Stoß auf die Brust prallen läßt und vor Wonne brüllt.

Vereinigt werden diese Gegensätze der Vermenschlichung der Erscheinungen und des Aufgehens in den Erscheinungen in den Elben und Zwergen; „der Mensch steht noch in innigem Zusammenhang mit den Geistern" (Stickelberger, Volksbücher S. 16). Den Wulfenbecher gab einem Wölfling ein Elb oder eine Elbin von denen am Hinterrhein. Das Hifthorn Wulfrins gehörte einem Elk, und Palma fleht zu den bärtigen Zwergen, die auf weißen Stürzen in den Abgrund schlitten: „verbergt ihm (Wulfrin) nicht den Pfad, verschüttet ihm nicht die Hufe des Rosses". Damit ist der Anschluß der Landschaft nicht sowohl an Bünden, als an das neunte Jahrhundert gewonnen.

Es liegt also nicht bloß ein gradueller, sondern ein Wesensunterschied, der nicht von den landschaftlichen Gegenständen, sondern von den Novellen her erklärt sein will, zwischen den Landschaften des „Jenatsch" und denjenigen der „Richterin".

Südliche Landschaften.

Drei von Meyers Novellen („Die Hochzeit", „Pescara", „Angela") spielen ausschließlich, drei weitere („Jenatsch", „Plautus", „Richterin") zum Teil in

Italien. Die südliche Landschaft nimmt somit, was die Zahl der Novellen anbetrifft, einen sehr großen, einen größeren Raum ein als Bünden, steht aber, was die Darstellung anbelangt, hinter diesem zurück.

Vom „Jenatsch" gehört das zweite Buch, vom „Plautus", der Rahmen, von der „Richterin" das erste Kapitel landschaftlich ganz zu Italien. Aber es kommt dieser Landschaft nur beiläufiger Charakter zu. Der Gesichtspunkt, von welchem aus dieses zweite Buch, dieser Rahmen und dieses erste Kapitel gesehen sein wollen, ist nicht der landschaftliche, sondern wird in erster Hinsicht durch die Gestalten bestimmt.

Nun stehen sowohl die Gestalten Venedigs im „Jenatsch" (Jürg Jenatsch, Wertmüller, Lorenz Fausch, Lukretia) als diejenigen Roms in der „Richterin" (Karl der Große und die Palastschule) völkisch den Hauptgestalten der Novellen näher, und ähnlich auch die Landschaft. In der „Richterin" spricht in diesem ersten Kapitel Graciosus von Bünden, Wulfrin spricht von Bünden, Alcuin lehrt von Bünden, so daß die Gesichtseindrücke bündnerischer Landschaft diejenigen der italienischen Landschaft überwiegen. Was C. F. Meyer in diesen drei Novellen an sonstigen landschaftlichen Schilderungen gibt, ist, soweit es sich nicht darum handelt, zu orientieren, oder, wie im „Jenatsch", den Herrn Waser zu ironisieren, durchaus allgemein gehalten. „Nach einem heißen Sommertage dämmerte der reinste Abendhimmel in prächtigen, aber zart abgestuften Farben"; „Erd- und Lenzgeruch kam aus den nahen Gärten". — Besondere Merkmale italienischer Landschaft sind selten; „in der Tat strahlte nicht nur die römische März-

sonne, sie brannte sogar", heißt es in der „Richterin", und ebenda: „unter dem leichten Himmel eines römischen Märztages". — Persönliche Erinnerungen sprechen vielleicht in der Schilderung Venedigs mit: „Ein durchsichtig blauer Winterhimmel umfing die Lagunenstadt" („Jenatsch"); man halte den Brief vom 21. Dezember 1871 an A. Camberg daneben: „Dies Venedig hat mich überrascht. Die Wolkenlosigkeit des ganzen Monats blieb uns bei der Einfahrt und bis heute treu..."

Die „Hochzeit des Mönchs", erschienen 1884, gibt, es ist dies in der Rahmentechnik begründet, doppelten, daher wechselnden landschaftlichen Hintergrund; einmal denjenigen Veronas (der Rahmen), dann denjenigen Paduas, welche beide Orte, jenes im November 1871, dieses im März 1872 vom Dichter besucht worden waren. Meyer konnte also auch hier persönliche landschaftliche Eindrücke in historischem Abstand wiedergeben. Aber es spricht sich in der Schilderung Paduas weniger seine Lokalkenntnis der gegenwärtigen Stadt, als seine Kenntnis des historischen Padua aus, wie er denn Dante betonen läßt: „Hinter der Stadtmauer der Vicedomini dehnte sich vormals — jetzt, da das erlauchte Geschlecht längst erloschen ist, hat sich der Platz völlig verändert – ein geräumiger Bezirk aus...". Solche kulturhistorischen Kenntnisse vermittelte ihm der Kunsthistoriker Rudolf Rahn und jedenfalls auch Jakob Burkhardt. Für die folgende Schilderung in der „Hochzeit des Mönchs": „Ein geräumiger Bezirk... so geräumig, daß er weite Plätze für Herden, Gehege für Hirsche und Rehe, mit Fischen gefüllte Teiche, tiefe Waldschatten und son-

nige Weinlauben enthielt", läßt sich ungezwungen Jakob Burkhardts „Kultur der Renaissance" S. 288 heranziehen: „Auch das Unterhalten fremder Tiere ist gewiß nicht ohne Zusammenhang mit dem höheren Interesse der Beobachtung zu denken..." Anderseits mag daran erinnert werden, daß der Schloßberg von Steinegg umsäumt war von einem schattigen Wildpark, „in dem zu des Dichters Zeit Hirsche und Rehe geschont wurden" (Langmesser S. 113).

Für den Schluß der „Hochzeit des Mönchs" führt Nußberger S. 194 an Dantes „Göttliche Komödie" Par. XVII 58—60

Tu proviera si come sa di sale
Lo pane altrui e com' è duro calle
Lo scendere a il salir per l' altrui scale

und fügt bei: „Es ist für mich nicht zweifelhaft, daß Meyer die Anspielung kannte, die Treitschke in einem Aufsatz über Milton auf diese Stelle machte: „Dann sahen beide ihr eigenes Lebensglück in den Schiffbruch ihrer vaterländischen Hoffnungen hineingerissen. Gleich schwer von dem Schicksal heimgesucht, steht der blinde verfolgte Puritaner neben dem landflüchtigen Florentiner, der mit Tränen lernte, wie gesalzen das Brot aus fremden Händen schmeckt, und wie bitter es ist, fremde Treppen zu steigen." Eine andre Stelle scheint mir näher zu liegen; es ist möglich, daß Jean Pauls „Titan" sogar in Einzelheiten auf Meyers Novellen eingewirkt hat. Man vergleiche z. B. den Schluß des dritten Zykels („als sie ihm [Cesara] nachsahen, da er langsam mit nachspringendem Schatten und mit dem an ihm herabschlüpfenden Sonnenblitzen durch die Lorbeerbäume ging und wie in einem Traume die Zweige mit

vorausgehaltenen Händen auseinanderbog...") mit dem Schluß der „Hochzeit des Mönchs" (Dante erhob sich. „Ich habe meinen Platz am Feuer bezahlt", sagte er, „und suche nun das Glück des Schlummers. Der Herr des Friedens behüte uns alle." Er wendete sich und schritt durch die Pforte, welche ihm der Edelknabe geöffnet hatte. Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg). — Oder man vergleiche die Art, wie Meyer Palma einführt[1]) („Auch liebe ich [Wulfrin], dieses junge Geschöpf", scherzte er und zeigte auf eine Palme, welche in geringer Entfernung auf dem Vorsprunge eines Hügels, von leichten Windstößen bewegt, sich im blauen Himmel fächerte und etwa sechzehn Jahresringe zählen mochte. „Hier heißt es ad palmam novellam und Pförtner Petrus schenkt einen herben"), derjenigen Jean Pauls im neunten Zykel des „Titan" („Auf einmal wurde Albano gerührt und ergriffen, als wenn die Gottheit der Liebe ein Erdbeben in seinen inneren Tempel schickte, um ihn für ihre künftige Erscheinung einzuweihen, da er an einem indischen Bäumchen neben sich den Zettel mit dessen Name Liane las. Er sah es zärtlich an und sagte immer: Liebe Liane! Er wollte sich einen Zweig abbrechen; da er aber daran dachte, daß dann Wasser aus ihm rinne, so sagte er: Nein, Liane, durch mich sollst du nicht weinen, und unterließ es, weil in seiner Erinnerung

[1]) Zu bemerken bleibt allerdings, daß Meyer die Namen Stemma und Palma Novella bei Raumer gefunden hatte (Blaser).

das Gewächs auf irgendeine Art mit einem unbekannten, teuren Wesen in Verwandtschaft stand"). — Möglicherweise zeigt auch der Name der Richterin „Stemma" Zusammenhang mit einem Pflanzennamen[1]) (Agrostemma < ἀγρός und στέμμα). — Dagegen könnte man vielleicht Dantes Inferno XIV, 30

Sovra tutto'l sabbion, d'un cader lento,
Piovean di foco dilattate falde,
Come di neve in alpe sanza vento

heranziehen für Meyers Schilderung des frostigen Novemberabends und des Schneesturmes zu Beginn der „Hochzeit des Mönchs".

Sowie hier in der Schilderung dieses Novemberabends und dieses Schneesturmes das Schicksal Dantes — „Hier sitzt ein Heimatloser" — betont wird, so sind auch in der „Versuchung des Pescara" landschaftliche Hintergründe auf den Helden eingestellt: die feuchte Nachtluft drückt den lauschenden Feldherrn und benimmt ihm den Atem; er keucht leise; und er vergleicht sich der blutig untergehenden Wintersonne (vergl. Schillers „Räuber" III, 2[2]).

Zu Beginn des „Pescara" spielt die Szene fast nur in geschlossenen Räumen, in einem Saale des mailändischen Kastelles, in „jener edlen vatikanischen Kammer, an deren Dielen und Wände Raphael die Triumphe des Menschengeistes verherrlicht", „an einem Fenster, dessen Blicke über die

[1]) Richterin, S. 297: „Ich habe sie die junge Palme genannt, weil sie aus dem Schatten des Grabes frisch und freudig aufsprießt."

[2]) Otto Luterbacher S. 59 erinnert für „die majestätisch feierliche Naturszenerie, in der der ehrwürdige Zwingli verscheidet" ebenfalls an diese Stelle der Räuber.

Türme von Novara und eine schwüle, dampfende Ebene hinweg, die noch morgenklaren Schneespitzen des Monterosa erreichten ...". Die Landschaft ist untergeordnet, meist symbolisch oder charakterisierend. Durch einen gekuppelten Rundbogen schaut der Held beim Abschied von Viktoria Colonna auf Rasenhügel und Grabkreuze; wenn er von dem Verdacht erzählt, Moncada könnte seinen (Pescaras) Vater umgebracht haben, geht die Sonne unter; wenn die gewonnene Zuversicht Morones Innere erhellt, verlangt ihn nach dem Tageslicht, und er stößt die Läden auf. Sonst herrscht die Kulturlandschaft und ihr Beiwesen — Gärten, Gebäude, Terrassen — vor; rings um die „Burg des Glückes" sind unvergleichliche Anlagen; vom Schlangensaal aus erblickt man den einsamen Schloßgarten, der sich unter einem weiten Gewölbe von Bäumen in tiefdunkle Schatten verliert.

Für die Schilderung des Klosters Heiligen-Wunden sicherte sich Meyer den Beistand Rudolf Rahns: „Ich bedarf eines kleinen, italienischen Frauenklosters in der Nähe von Novara 1525. Willst du mir eines mit einigen Worten und vielleicht Strichen skizzieren? Auch den inneren Hof und Kreuzgang." (Brief vom 13. Mai 1887). Die Antwort Rahns diente in erster Linie zur Orientierung der Handlung; anschaulichen Niederschlag hat sie kaum gefunden.

An denselben Rudolf Rahn schrieb Meyer am 15. Dezember 1886: „... 2. welches war 1525 der nächste Weg (wie er z. B. bei einem drohenden Gewitter zu Fuß genommen worden wäre) vom Vatikan nach dem Palazzo Colonna? Über welche Brücken, Plätze und an welchen Gebäuden vorbei? ... 3. wie stelle ich mir

1525 St. Peter, den Petersplatz und den Vatikan vor? 4. und wie 1525 den Palast Colonna? Das Hauptgebäude und seine Zimmer? Den Garten, seine Bäume, seine antiken Trümmer, die Umfassungsmauer, das Tor?" Der Anlaß — das Gewitter — und der genau beschriebene Weg sind in der Schilderung der Novelle aufgegangen; die Brücke ist die Engelsbrücke, eines der Gebäude das Pantheon; hinter dem Palazzo Colonna dehnt sich ein Garten, voller Lorbeeren und Myrten, von einer hohen Mauer umgeben und einem Kasino umschlossen. — Der Kanzler und Guicciardin verlieren sich beim Herannahen dieses Gewitters „zwischen den Säulen eines Portikus"; in Rom flüchten C. F. Meyer und seine Schwester, ebenfalls beim Ausbruch eines Gewitters, „unter den Portikus einer Kirche oder eines Palastes"[1]), und offensichtlich bildet dieses Ereignis den Ausgangspunkt nicht bloß für den landschaftlichen Hintergrund, sondern für die ganze entsprechende Szene im „Pescara".

An das Gedicht „Der römische Brunnen" erinnern zwei Stellen; die eine findet sich in der „Versuchung des Pescara": „Wo . . . ein Brunnen seine schimmernde Schale mit einer langsam strömenden Flut durchsichtig und einschläfernd verschleierte"; die andre in der „Angela Borgia": „Damit ihr empfangen und geben könnt, wie ein Brunnen, der Schale um Schale überfließend füllt."

[1]) Betsy, S. 108: „Höchstens geschah es in der Maienschwüle, daß ein Regenguß stürzte, vor dem wir unter dem Portikus einer Kirche oder eines Palastes Schutz suchten, bis das Donnerrollen vorüber und die regenüberschwemmte Gasse von der wiederkehrenden Sonnenglut getrocknet war."

Wie im „Pescara“ schildert Meyer also auch in der „Angela Borgia“ nach Modellen. Für das herzogliche Landhaus verwertet er Zeichnungen Rahns (Brief vom 21. Juli 1891), bei der Schilderung des „Vergessenen Turmes“ möglicherweise Jakob Burkhardt: „Titus Strozza beschreibt in seiner lateinischen Elegie den Aufenthalt seiner Geliebten: Ein altes, von Epheu umzogenes Häuschen, in Bäumen versteckt, daneben eine Kapelle . . .“ („Kultur der Renaissance“ S. 303). Dicht vor dem Kloster, in welchem Lukretia sich aufhält, springt ein fester Turm — der vergessene Turm — mit seiner gewaltigen Rundung vor, den das Gäßchen umkreiste und der mit dem Kloster aufs seltsamste baulich verwachsen und durch den üppigsten Epheu verwoben war. — Wie früher schon, bestrebt sich Meyer auch hier, die Landschaft historisch zu sehen, um so mehr, als der erste Anlaß zu ihrer Wahl auch in der „Angela“ in der Geschichte lag, und um so mehr, als die Landschaft nur unter dem Bilde der Kulturlandschaft, als Park und Klostergarten, erscheint, gelegentlich mit antik mythologischen Vorstellungen durchmischt: Auf weißem Zelter reitet eine helle Waldfee, oder vielleicht Göttin Diana mit ihrem Jagdgefolge. — Und wie früher übernimmt die Symbolik auch in der „Angela“ die Führung vor dem eigentlichen Gegenstande der Schilderung; ein Gewitter begleitet die Blendung Don Giulios, ein schreiender Raubvogel erhebt sich aus dem Walde und kreist über den Wiesen, wenn der Kardinal, in Purpur gekleidet, auf Angela zutritt. „Angela“ teilt demnach das Allgemeine der Landschaftsdarstellung mit den vorhergegangenen Novellen, ohne im einzelnen wesentliche Besonderheiten aufzuweisen.

Im Durchschnitt ist die südliche Landschaft dieser Renaissancenovellen gepflegt, blumig, mit Veilchen überstreut und mit Palmen bestanden; die sanften Lüfte tragen den Geruch der Blumen; der südliche Himmel, wo die Bedeutung nicht widerspricht, ist blau, leuchtend und goldig. Ihre „blendenden Farben und gedichteten Linien" (ein Ausdruck Gottfried Kellers) bringen ein gewisses Maß von Bildhaftigkeit mit sich, das der Dichter aber, im Gegensatz zu früheren Novellen, nicht weiter hervorhebt.

Weitere Landschaften.

Im „Amulett" z. B., das dem letzten der drei landschaftlichen Stoffkreise angehört, teilt Meyer den Ausblick von der vue des alpes wie in einem Bilde nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund: „Zu unseren Füßen leuchteten die Seen . . . weiterhin dehnte sich das frischgrüne Hochland . . . die Hochgebirge bildeten den lichten Hintergrund." Das „Amulett" zeigt auch sonstige Schwerfälligkeiten in der Darstellung der Landschaft. Es bringt von allen Novellen die meisten und genauesten Daten. Von seinen zehn Kapiteln beginnen alle — das achte und neunte ausgenommen — mit Zeitangaben, und im vierten folgen sich Satz auf Satz: „am zweiten Abende . . . die erste Woche . . . am achten Tage . . .". Damit will Meyer nun allerdings nicht jahreszeitliche Schilderungen geben, sondern die Novelle zeitlich nach dem Ereignis der Bartholomäusnacht orientieren, Zeitwidrigkeiten vermeiden.

Dagegen bewegen sich die Farben in dieser ersten wie in allen späteren Novellen vorwiegend in Gegensätzen,

und landschaftliche Symbole sind häufig. Durchgehend handelt es sich um Landschaften, welche der Dichter aus eigener Anschauung kannte.

Das gilt nur zum Teil vom „Heiligen", der von allen Novellen die verschiedenartigsten Landschaften in sich vereinigt, von denen Meyer die englische nie, die französische nur flüchtig gesehen hat. Die Darstellung ist also streckenweise auf Erfindung oder Vermittlung angewiesen; das erklärt, warum diejenigen Gegenstände fehlen, welche sich nicht durch Lektüre, sondern nur durch eigene Anschauung gewinnen lassen: Der König, nach beendigter Fehde, wohnt auf seiner Burg in der Normandie; er sitzt eines Tages mit seinem Kanzler über Staatsgeschäften „das war in einem Schlosse der Normandie". — Das erklärt ferner, daß die Schilderungen mit Vorliebe im Kontrast — zu südlichen Landschaften — gehalten sind: „Nicht unter diesem feuchten Himmel, sondern jenseits des Meeres, in einem sonnigen Lande"; und daß dieser Kontrast sich über das landschaftliche aufs ethnographische Gebiet ausdehnt. Bertram de Born sagt: „Haßt ihr sie doch auch im stillen, ihr Provenzalen und Aquitanier, Kinder der Sonne, diese Leute des Nordens mit den gepanzerten Gliedern und steifen Gebärden ... fühlt ihr doch auch, wie sie euch beneiden, ihr Begünstigten, eure von Öl und Wein triefenden Hügel, die alte Freiheit eurer römischen Städte, eure glücklichen Porte, wo die Waren und die Gedanken der Erde getauscht werden, Meer und Himmel, eure vollkommenen Weiber, eure süßeste Sprache!" — Dagegen fehlen negative Schilderungen.

Der Unterschied zwischen der nie gesehenen englischen und der schweizerischen Landschaft im „Heiligen“ liegt trotzdem nicht durchgehends auf Seite der Anschaulichkeit; die erstere bringt eine beschränkte, wohlüberlegte Auswahl landschaftlicher Gegenstände, wobei für die letztere diese Auswahl größer, ihre Darstellung daher fruchtbarer ist.

So auch im „Schuß von der Kanzel“, wo Meyer seine Kilchberger Besitzung schildert[1]), nicht aber im „Plautus im Nonnenkloster“; denn weniger als im „Plautus“ ließ sich die thurgauische Landschaft überhaupt nicht darstellen, sei es, daß Meyer sich durchaus geschichtlich gibt, bloß mit den Augen des Poggio sieht — für den die Alpen nur als „winddurchrauschte Felstäler“ und „gefährliche Pässe“ bestehen — oder daß ihn technische Erwägungen leiten. Mit dem „Schuß von der Kanzel“ teilt der „Jenatsch“ die Beziehung landschaftlicher Gegenstände auf einzelne Gedichte, etwa des Spieles der Schiffe zu den „Zwei Segeln“, oder der Schilderung des „großen stillen Leuchtens“ zum „Firnelicht“.

Im „Leiden eines Knaben“ sowohl wie in „Gustav Adolfs Page“ gibt sich die Landschaft vor allem als Vergleich und Symbol, gelegentlich als Bild, selten als eigentlicher Gegenstand der Schilderung.

Der Anteil der einzelnen Novellen an der Landschaftsdarstellung, das geht aus diesen Beispielen her-

---

[1]) C. F. Meyer am 14. November 1877 an Meißner: „Mein kleiner Sitz (Kilchberg) ist eingerichtet, ich bewohne ihn im Chalet, dürfte ich ihnen darin χαῖρε sagen! Er ist in der von mir dem heurigen Zürcher Taschenbuch gegebenen Novelle „Der Schuß von der Kanzel“ geschildert.“

vor, ist sehr verschieden, steht aber in einem unmittelbaren Verhältnis zu der Gegend, in der sie spielen. Die Schweiz und der Süden stehen hier an der Spitze. „Diese Zürcher Herren", schreibt Meyer einmal an Vulliemin (Langmesser S. 101), „verlangten etwas Amüsantes von mir und — merken Sie wohl, etwas Amüsantes, das zu gleicher Zeit in der Heimat spielt."

Auch zur Reihenfolge steht die Landschaft der einzelnen Novellen in Beziehung. Die erste Anregung zum „Hutten" empfängt Meyer von der Ufenau, zu „Engelberg" in Unterwalden; „Amulett" und „Jenatsch" spielen zum großen Teil in der Schweiz; erst nachträglich tritt die Renaissancenovelle hervor, und Meyers „letzte dichterische Pläne würden eine Heimkehr in schweizerische Landschaft und Geschichte gewesen sein" (E. Korrodi, C. F. Meyer Studien S. 40).

Es bestehen Unterschiede hinsichtlich der Landschaftsdarstellung in den einzelnen Novellen; aber diese Unterschiede lassen sich nicht aus der Zeitfolge, auch nicht aus dem jeweiligen Schauplatz restlos erklären. Der Schauplatz wird gelegentlich, auch wenn er sich in zwei oder mehreren Novellen gleichbleibt, verschieden behandelt; und es finden sich Übereinstimmungen in Novellen, die zeitlich auseinanderliegen. Diese Übereinstimmungen sind nun größer und zahlreicher als die Verschiedenheiten; denn die Art der Darstellung ist bei C. F. Meyer nicht in erster Linie durch den Gegenstand, auch nicht durch das persönliche Verhältnis des Dichters zur Natur bestimmt, sondern ist Sache der Technik.

2. Kapitel.

Technik der Landschaftsdarstellung.

Allgemeines.

Die Frage, wie Meyer die Landschaft darstelle, fällt erst nachträglich in Betracht neben der Tatsache, daß er sie fast ganz beiseite läßt; die Landschaft nimmt in seinen Novellen einen auffallend geringen Raum ein; sie findet sich fast nur zwischen Parenthesen. Meyers Bedeutung für die Landschaftsdarstellung ist, an den landschaftlichen Stoffen der Novellen gemessen, wesentlich negativ; seine Schilderungen sind knapp, resümierend, summarisch gehalten. Unwesentliche Einzelheiten fehlen.

Es liegt nahe, von der Technik aus an diese Art der Darstellung heranzutreten. Nun ist Meyers Technik nicht eine Sache der einzelnen Novellen, die von Fall zu Fall wechselt, sondern eine bewußte Forderung künstlerischer Ansichten und im großen und ganzen begründet in der Art seines Schaffens. Und seine Produktionsweise ist ausgesprochen synthetisch; aus einem Punkt heraus — den Betsy (S. 93) an Hand der Borgiaentwürfe erklärt, als „die in einem Augenblick zusammengedrängte Entscheidung mit unabsehbaren Folgen“ — entwickelt er seine Novellen. Die Novelle, sagt Meyer, ist „eine Erzählung, deren Wege, wie die eines Gartens, in einem und demselben Mittelpunkt zusammenlaufen“. Man sieht, diese Technik läßt sich graphisch fassen. Und der Mittelpunkt verlangt, wo nicht Symmetrie und zyklische Anordnung, so doch „völlige richtige Proportionen“ (Brief an Rahn, 16. August 1879) der Motive,

die, sofern sie rück- oder vorbezüglich untereinander in Verbindung stehen, als symbolisch angesprochen werden dürfen. Nun liegt zwischen dem Hervorbringen des Dichters und der Aufnahme des Lesers insofern eine Unfolgerichtigkeit, als der Dichter von diesem Mittelpunkte ausgeht, der Leser diese Einheit erst gewinnen muß und daher nicht von vornherein das Verständnis der nach diesem Zentrum gerichteten Einzelheiten mit sich bringt. Um nicht dunkel und unverständlich zu sein, wiederholt und betont Meyer die landschaftlichen Symbole, die dann leicht einen gezwungenen und aufdringlichen Charakter annehmen.

Ein Zusammenhang zwischen der Technik und der Darstellung der Landschaft ist bei Meyer nicht abzuweisen. Ausgebreitete Landschaftsdarstellungen, wie sie bei Gottfried Keller[1]) und Theodor Storm sich finden, die sich durch keinerlei technische Erwägungen rechtfertigen lassen, fehlen bei Meyer fast ganz. Seine Landschaften sind in erster Linie Teile einer Novelle.

Ich denke mir die Entstehung des Landschaftsbildes in diesen Novellen in zwei Etappen vor sich gegangen. In der Hauptsache sind seine Landschaften Forderungen der Technik. Der Eindruck des Ganzen liegt dem Dichter vor Augen, daher er sich den Charakter einer Gegend als Thema setzt und dann erst auf die nähere Schilderung eingeht. Diese Landschaften würden

---

[1]) Otto Luterbacher S. 26 erwähnt „jene eingehenden Landschaftsschilderungen, die ohne inneren Zusammenhang als selbständige Schilderungen sich etwa bei Keller finden, und die fast nur durch ihre Naturfrische und erfreuende Anschaulichkeit wirken".

nicht da sein, wenn sie nicht im Thema der Novellen gegeben wären. Es wiederholt sich hier im einzelnen, was von der Technik im allgemeinen gesagt wurde. — In zweiter Linie sind sie Sache des Gesichtssinnes, der bloßen Anschaulichkeit und verraten Meyers Verhältnis zu seinem Gegenstande.

Am 25. Juni 1887 schrieb Meyer an Rahn: „Könntest du mir bei deinem Gesichtergefühl schriftlich und bildlich ein passendes Gesicht und Statur entwerfen? Also: erstens ein Urner von dem italienischen Typus verschieden, zweitens im Gedächtnis bleibend, leicht erkennbar . . . drittens nicht häßlich, wenigstens nicht abstoßend . . ."[1]). Aus solchen Angaben läßt sich aber schon der ganze Bläsi Zgraggen erkennen; nur sieht Meyer diese Gestalt nicht, er fordert sie bloß[2]) und seine Fähigkeit, das Geforderte nachträglich plastisch zu sehen, wäre dann vorzüglich Sache einer geschulten Phantasie. Dasselbe gilt für seine Landschaftsdarstellung. Was Meyer an Landschaften sieht, erfindet er erst, um es zu sehen; er hat die Situation vor Augen, bevor er das Lokal wählt; ich erinnere an den Brief, worin er Rudolf Rahn um die Schilderung des historischen Roms angeht.

---

[1]) Die Antwort Rahns brachte eine Federzeichnung mit erläuterndem Text: „Ein blonder Krauskopf, schroff formierte Stirne, kräftig eingezogene stumpfe Nase, verschmitzt-biderbes Ländlergesicht, kleine, blaue Augen, starkes Genick, krauser Knebel-(‚Zimmermanns-')bart, brauner Teint mit rosigen Wangen." (Langmesser S. 159.)

[2]) Schon P. Wüst (C. F. Meyer, Probleme S. 299) macht darauf aufmerksam, „daß die Figur des Urner Söldners ihrem Charakter nach Meyerisch und also nicht schlechthin I. R. Rahns Werk ist".

Verteilte und gehäufte Schilderungen.

Eine in den Novellen häufige Art, wie Meyer die Landschaft in seine Darstellung einbegreift, ist die verteilte Schilderung. Im „Jenatsch" umfaßt die Darstellung eines Gewitters etwas mehr als die beiden ersten Kapitel, im „Pescara" rund zehn Seiten, in der „Richterin" deren fünf. — Im „Heiligen" wird die Schilderung des Schlößchens folgendermaßen verteilt: „Auf einer goldgrünen Waldwiese stand ein Schlößchen... es war von hohen glatten Mauern aus gelbem Steine... eine kleine, blauschimmernde Kuppel... schlanke, dunkle Baumspitzen" (S. 74); „Die Zierfeste... ihre maurische Bauart, die ausländischen Bäume des Burggartens" (S. 79). Immer aber geht der Landschaftsschilderung die Handlung parallel.

Solche auseinanderliegende Beschreibungen und kurze bloß aufs Gegenständliche gerichtete Hinweise machen aus einem mehrere Bilder, deren Einheit für das Auge verloren geht und deren gemeinsame Wirkung nur in der Art der Darstellung begründet liegt. Das treffendste Beispiel findet sich im „Pescara"; dort wird erzählt: Viktoria strich dem Pescara mit der Rechten „die rötlichen, blonden, vorne leicht gelockten Haare tief in die Stirne, so daß er im Ampellicht... ein ganz jugendliches Ansehen gewann" (S. 165) und S. 166: „Es war in der Nähe von Tarent... dort hatte sie, freilich erst nach dem völligen Untergang einer sengenden Erntesonne, unter dem verglühenden Abendhimmel, neben ihren noch rüstigen Schnittern zur

Sichel gegriffen und sich jedes seine Garbe gebunden. Wieder sah sie den Feldherrn lässig auf der seinigen liegen ..."; der tote Pescara liegt „ungewaffnet und ungerüstet auf dem goldenen Bette des gesunkenen Thronhimmels... die Haare waren ihm über die Stirne gefallen. So glich er einem jungen, magern, von der Ernte erschöpften, auf seiner Garbe schlafenden Schnitter". Das meiste von diesem Eindruck gehört der Darstellung, nicht dem Gegenstande.

Gehäufte Schilderungen landschaftlicher Gegenstände finden sich dagegen sehr selten. Wo Meyer der Landschaft ursprünglich größeren Raum gewährt hat, da kürzt er nachträglich. So wurde das Gedicht „Siegesfeier am Leman" in der zweiten Fassung (betitelt „Das Joch am Leman") um die ganze erste Strophe gekürzt[1]), weil diese erste Strophe nur Landschaftsschilderung — nach einem Bilde von Gleyre — brachte.

Aber wie sparsam auch Meyer in seiner Landschaftsdarstellung in den Novellen ist, er vermag die Illusion wachzuhalten. Das macht, er bestreitet seine Schilderungen mit wenigen, aber scharf gesehenen Zügen, und der Schärfe dieser Beobachtung entspricht dann der Eindruck, den der Leser gewinnt.

---

[1]) Die Hochgebirge glänzen
Im blendenden Gewande,
Die unberührten Grenzen
Der heimatlichen Lande,
Das Felsenhorn, der weiße Grat,
Die nie ein Menschenfuß betrat;
Der tiefe See mit grünem Kranz
Er spiegelt ihren stillen Glanz.
(Siegesfeier am Leman.)

Während sich Meyer Spitteler gegenüber dagegen verwahrt, je sogenannte (historische) Vorstudien gemacht zu haben, tritt er umgekehrt mit der Absicht poetischer Verwendung, „pour se le mieux noter à lui-même" z. B. an die bündnerische Landschaft heran. G. L. Meyer von Knonaus „Erdkunde der schweizerischen Eidgenossenschaft" erwähnt C. F. Meyer — „wenigstens Ton II mit Graubünden" — in einem Brief vom 8. Juli 1870 an H. Haessel als „das Beste, was ich über die heimischen Dinge weiß". Und daß er dieses Buch schon in früheren Jahren gekannt hat, geht daraus hervor, daß Meyer eine Bemerkung in der „Erdkunde" (Engiadina, terra fina se non fosse la pruina II, S. 144) in seine „Suisse pittoresque"[1]) übernommen hat. Aus den zerstreuten Angaben im „Jenatsch" läßt sich denn auch ein zuverlässiges Bild des Bündner Hauses mit seinen eisenverkremsten Fenstern und Strebepfeilern, die ihm das Aussehen einer kleinen Festung geben, und ein ebenso zuverlässiges Bild des Bündner Dorfes gewinnen. (Man vergleiche in der „Suisse pittoresque", Kapitel 1, „Engadine et St. Moriz": les maisons sont bâties en pierres et d'assez belle apparance . . . quelquesfois les fenêtres, du reste peu nombreuses, sont construites en forme d'entonnoir pour donner entrée au jour sans laisser pénétrer le froid). — Auch dachte Meyer zwischen 1855 und 1856 daran, Friedrich von Tschudis „Tierleben der Alpenwelt" ins Französische zu übertragen, und am 5. Februar 1875 schrieb er an Fr. Wille, der damals in

[1]) Kapitel „L'Engadine et Saint Moriz".

Venedig weilte: „Ich muß Ihnen doch nächster Tage meine neue Bearbeitung des ‚Ersten Tages von Venedig' schicken. Geben Sie ihr doch einige Farbeneffekte nach der Natur!"

Daß und wie Meyer auf solche Einzelheiten dringt, beweist, um ein Beispiel anzuführen, jene Änderung im Gedicht „La Röse", dessen erste Fassung „mit flachem Dach ein welsches Haus" in der letzten Ausgabe lautet „mit flachem Dach ein Säulenhaus, das erste, welsche Bildnis"[1]). — Im „Schuß von der Kanzel" steht der Satz: „Der kürzeste Weg vom Pfarrhause, das bequem neben der Kirche auf der ersten mit Wiesen und Fruchtbäumen bedeckten Stufe des Höhenzuges lag, nach der durch ein langes Gemäuer, einen sogenannten Hacken, geschützten Seebucht führte sie durch leere Weinberge." Daneben halte man die Schilderung derselben Gegend, wie O. Flückiger sie entwirft („Die Schweiz" S. 172, Zürich 1914): „Die Gehänge-

[1]) Vgl. Sulger-Gebing S. 430:
Königin Agnes in Königsfelden 1864:
Ein tiefer Klosterhof, ein Gittertor,
Mit Eppich ist sein Bogen übersponnen,
Im Hintergrund der Kirche schmaler Chor
Eintönig plätschert ein verborgner Bronnen.
Frau Agnes und ihre Nonnen 1881:
Aufsteigt ein Chor in blauen Tag,
Kühl rauscht ein Bronnen im Schatten,
Wo Kaiser Albrecht röchelnd lag
Auf Aargaus goldnen Matten.
Frau Agnes und ihre Nonnen 1882:
Ein Klosterhof, ein Lenzestag!
Ein schwarzer Lindenschatten,
Wo der gekrönte Habsburg lag,
Erstochen auf der Matten.

terrassen sind weithin kenntlich gemacht durch die Obstbaumreihen auf den flachen Böden und den Rebbergen an den steiler geböschten Stufen.“ — Wenn sich also, wie Friedrich Ratzel glaubt, die poetische Darstellung zu wissenschaftlicher Verwertung eignen soll, so trifft das für Meyer im einzelnen durchaus zu. Es handelt sich bei Meyers Schilderungen um ein freies Verfügen über genaueste Beobachtungen, und vieles im dritten Buch der Gedichte scheint mir nur in Absicht auf diese Gedichte beobachtet worden zu sein.

Im Gedicht „Himmelsnähe“ schildert Meyer z. B. „Der Soldanelle zarte Glocke“, die aus der „schwarzen Feuchte“ schimmert und den Wasserfall, der „stäubt und stürzt, nun rechts, nun links verweht, ein tiefes Schweigen und ein steter Schall...“. Ebenda spricht er von einem „grünerstarrten Meer von Eis“; anderswo mit stilistischer Treffsicherheit von der „feuchten Morgenfrühe“, von einem „gründunkelklaren Gewässer“, einem „von den Mauern grün beschatteten Kanal“, von einer „schattendunklen Flut“ und den „kühl durchwehten Hochtälern“.

Meyers Sprache gewinnt durch landschaftliche Begriffe an Anschaulichkeit: „Ich kannte die Versuchung lange, ich sah sie kommen und sich gipfeln wie eine heranrollende Woge...“, sagt Pescara; der Bogner meint, als er den Kanzler auf dem Weg zum Schlößchen antrifft, dieser „hätte sich eine reife, süße Traube aus irgendeinem besonderen aquitanischen Weinberge in den englischen Nebel herübergeholt, und wenn er nun an ihr die gefaulte Beere entdeckte, schiebe er sie gleichgültig und höchstens als ein Zärtling mit

etwas Ekel auf die Seite"; und der Kanzler, indem er auf seine Brust deutet, antwortet einmal dem König: „Du kannst nicht glauben ..., daß auf diesen abgestorbenen Baum noch ein Tau des Himmels fallen möge."

Wie sehr der Dichter allen Umständen Rechnung trägt: im „Jenatsch" heißt es, Waser folgte „den Windungen des Saumpfades und näherte sich der Paßhöhe" und weiterhin: „Waser ... sprang am jetzt steiler werdenden Abhang" — weil die Trogschulter erreicht ist — „die weiten Windungen des Saumpfades kürzend, eilig abwärts." — Meyer beobachtet, daß Nebel den Schall dämpft: „Das Brausen der Wildbäche war, vom Nebel gedämpft, kaum vernehmbar" (Jenatsch). — Er kannte die Sitten der Bergbewohner und läßt Lukretia, Jürg Jenatsch und Lukas, wo der Berg sich zu senken beginnt, von den bei jedem Schritte auf der halbgeschmolzenen Schneedecke gleitenden Pferden steigen. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß hier die Erinnerung an einen Abstieg vom Piz Surlei mitspricht, den Meyer in einem Brief vom 25. August 1866 an F. v. Wyß schildert: „Der Rückweg war, mit H. Major Ziegler zu reden, ‚gemein'. Über feuchte Schneefelder und rutschendes Geröll."

Meyers Beobachtung äußert sich ferner in der Auswahl der Gegenstände: Mouton der Pudel wird unter einer Katalpa begraben; Christine dreht die Kugeln eines Rosenkranzes von wohlduftendem Zedernholz; das Brigittchen schlägt mit verzweifelten Fäusten gegen die verriegelte, schwere Eichentür; der Bogner knüpft die Zügel der Pferde an zwei Fich-

tenstämme und der entmönchte Mönch lehnt den Rücken an den Stamm einer Zeder, nicht einer Pinie. Es ist, als ob die Beobachtung sich an solchen Gegenständen nicht genug tun könnte[1]).

Peinlich genau ist das Ufer des Zürcher Sees beobachtet am Anfang des „Schusses von der Kanzel" oder im „Jenatsch", wo es heißt: „Eine von hohen Nußbäumen beschattete Landungsstelle ... es ergoß sich dort zwischen steilen, mit Holundergebüsch und Wurzelwerk überwucherten Borden ein Bach in den See, ein stilles und durchsichtiges Wässerchen, dessen unterhöhlte, ausgewaschene Ufer aber verrieten, wie heftig es im Frühjahr toben konnte. Von der Anhöhe blickte ein Landhaus herab." Oder die „bloßgewaschenen Wurzeln, worüber die gelben Wasser eines ausgetretenen Baches sich wälzten" (Der Heilige).

Beobachten heißt ihm „mit Fels, Kraut und Tier Bekanntschaft machen", „mit offenen Augen ... so recht tüchtig auf den Bergen herumrutschen" (An F. v. Wyß, 7. September 1867). Aber wie sehr sich gelegentlich seine Beobachtung in Einzelheiten, in Aufzählungen[2]) und in der Registratur von Eindrücken und

---

[1]) C. F. Meyer am 10. Dezember 1871 an Rahn: „Hier, in Verona, ist die Landschaft bei fortwährender Helle sehr schön. Alle Reize der Ebene! Schöne beschneite Hintergründe und der weitgekrümmte, blaue Fluß. Ölbaum und Zypresse grün. Auch den Gardasee sahen wir, hell, meerähnlich, winterlich dunkelblau, bei Garda."

[2]) Brief vom 22. August 1886 aus Parpan an L. v. François: „Sehr frische, reine Luft, kühles Wasser, Tannengründe mit Eichhörnchen bevölkert, die wörtlich über den Weg liefen,

Geräuschen[1]) gefällt, so erstreckt sie sich doch nicht gleichmäßig auf alle und jede Gegenstände. Seine Beobachtung ist nie frei von einer subjektiven Beziehung. Weil aber Meyer in Beobachtung und Darstellung eine Auswahl landschaftlicher Gegenstände trifft, wiederholte er sich leicht. Es sind dann durchwegs dieselben Merkmale, welche die Schilderung der wenig unterschiedenen Landschaften ausmachen.

Drei Kennzeichen dienen zu Beginn des „Jenatsch" der Darstellung des nahenden Gewitters: die geballten Wetterwolken, das grelle Aufleuchten und in grünliches Dunkel Zurückweichen der Schneeflecken und Gletscherzungen, das Herantreten und schroffe Zurückweichen der Bergmauern; ebenso in derselben Novelle: „Wie in den Bergen, wenn eine Wolke vor die Sonne gleitet, die Landschaft mit einem Schlage dunkel wird und zugleich in ihren einzelnen, schroffen Zügen schärfer hervortritt"; und im „Schuß von der Kanzel": „Heute aber blies ein heftiger Querwind und die durch grelle Lichter und harte Schatten entstellten Hochgebirge traten in schroffer, fast barocker Erscheinung dem Auge viel zu nahe". Daß es sich dabei nicht um eine zufällige Übereinstimmung stilistischer Natur, sondern um das assoziative Wiederauftauchen ein und derselben Erscheinung handelt, ergibt sich aus andern Parallelen.

---

ein Schloß, ein selbständiger Kirchturm, einige fünfzig Schritte von der Kirche entfernt, eine Ruine (freilich nur eine Brandstätte vom vorigen Jahr) und ½ Stunde weiter ein allerliebster See mit einer Inselwirtschaft für den Kaffee!" . . .

[1]) Das Gedicht „Nachtgeräusche".

Der Hufschlag auf der Holzbrücke (Jenatsch) wiederholt sich im „Heiligen"; kräftig aus dem Boden emporgewundene Kastanienbäume, kehren wieder als „seltsamverdrehte Arvbäume". Die Schilderung des Julierpasses, wie sie zu Beginn des „Jenatsch" gegeben wird, findet eine Parallele in dem Gedicht „Der Kaiser und das Fräulein"; Major Duni bewohnt ein kleines Gebäude, „ein Schlößchen mit einem steilen Giebeldach von farbigen Ziegeln, das ihnen jetzt aus den Bäumen entgegenschimmerte"; das Schlößchen im „Heiligen" ist „von hohen glatten Mauern aus gelbem Steine umgeben, über welche eine kleine, blauschimmernde Kuppel emporstieg und schlanke, dunkle Baumspitzen ragten". Der Burghof in der „Richterin" findet seine Entsprechung im „Heiligen"; dort steht: „Innerhalb der dicken Mauern eines, wie aus dem Felsen gewachsenen rhätischen Kastells, sprudelte ein Quell in klösterlicher Stille. Durch die Zacken bemooster Ahorne rauschte der Abendwind . . .;" und hier: „im Burghof war es still, nur der Wind flüsterte in den immergrünen Zweigen des fremden Holzes, und der Springbrunnen spielte plätschernd mit seinen goldenen Kugeln." Die charakteristischen Unterschiede sind aber durchgehends gewahrt; in Bünden rauscht der Wind, um das schimmernde Schlößchen flüstert er; dort sprudelt ein Quell, hier spielt plätschernd ein Springbrunnen; dort steht ein wie aus dem Felsen gewachsenes rhätisches Kastell mit dicken Mauern, und hier ein Schlößchen auf goldgrüner Waldwiese.

Auch einzelne Motive wiederholen sich. Wenn die Richterin den Hof betritt, „wo der Comes und ihr eigenes Bild auf der Gruft lagen“ und aufgebracht vor dem Ruhestörer steht, so liegt eine ähnliche Situation vor in der „Kleinen Blanche“:

„. . . Im letzten Akte lag sie marmorn
auf dem Grabmal als ihr eigen Bildnis . . .“

Das Motiv von dem „Bitteren Trünklein“ kehrt wieder zu Anfang des „Jenatsch“. Ebenso wiederholt sich der Beilschlag gegen die belebte Eiche, wie er in der „Dryas“ geschildert wird, in dem Gedicht „Das Heiligtum“.

Neben dieser Wiederholung der Motive und Gegenstände sind aber auch wiederkehrende, darstellende Eigentümlichkeiten sehr häufig. So ist, wer von der Straße weg in ein Zimmer tritt, immer mit Staub bedeckt: „Der staubbedeckte Sarazene“ (Hochzeit), der „vom Staub der Reise bedeckte Del Guasto“ (Pescara), „noch trug ihr Kleid den Staub der Straße“ (Pescara), auf der Apierstraße zieht ein Heer schnellen Schritts, weit umwölkt von Staub (Die wunderbare Rede).

Und wer sich einer Stadt nähert, sieht, von der ersten bis zur letzten Novelle, ihre Dächer und Türme silhouettenartig über einen in der Augenhöhe gezogenen Horizont ragen: Schadau nähert sich „den Türmen von Melun“, der Bogner den „aus dem Häuserhaufen von Canterbury aufsteigenden Türmen der Kathedrale“ und Malmort mit seinen Türmen steht „schwarz auf dem noch wetterleuchtenden Nachthimmel“.

Gelegentlich überträgt der Dichter in solchen Fällen die Bewegung auf den Gegenstand selber, indem er die

Türme und Kuppeln einer Stadt auf dem Nachthimmel wachsen (Hochzeit), das Landhaus des Generals (Schuß von der Kanzel) seine Fassade entwickeln läßt; Lukretia reitet den täglich sich vergrößernden Silberspitzen ihrer heimischen Gebirge, Pescara dem Kloster Heiligen Wunden entgegen, das langsam seine friedlichen Mauern vergrößert; und wenn er zurückkehrt, reitet er gegen die Türme der Stadt.

Farben, Beleuchtung.

Von solchen Wiederholungen der Gegenstände und der Darstellung ist vor allem das Auge die Ursache. Das Auge ist das Organ, womit Meyer landschaftliche Gegenstände erfaßt. Einst hatte er Maler werden wollen; er gab diesen Entschluß zugunsten der Dichtung auf, verleugnet aber auch als Dichter sein Malertum nicht: geblieben ist ihm sein Bedürfnis nach Anschaulichkeit.

Er liebt das Farbenreiche und sieht die Landschaft oft nur in ihren Farben, deren Stärke dann so groß ist, daß man gelegentlich den Gegenstand darüber aus den Augen verliert; so schildert Meyer das Meer als farbige Weite, als blauen Grund (Der Mönch von Bonifazio); im „Kaiser Friedrich II." als blaue Flut; in den „Zwanzig Balladen" („Neues Leben") als dunkler Spiegel ohne Schranken und in dem Gedicht „Die toten Freunde" heißt es: Das Boot stößt ab von den Leuchten des Gestades.

Am häufigsten sind gold, silber, purpur, rot, blau, grün, schwarz, mithin die heraldischen Metalle und Farben. Im „Jenatsch" ist die Rede von einer „grünen Seetiefe", einer „Wildnis dunkelrot blühender

Alpenrosen", von „schimmernden Felswänden" und den „silbernen Schlangenwindungen stürzender Gletscherbäche". Das Schlößchen im „Heiligen" steht auf einer goldgrünen Wiese, seine Mauern aus gelbem Steine sind überragt von einer blauschimmernden Kuppel und dunklen Baumspitzen.

Oft verbindet Meyer mit den Farben gewisse Gefühlsbegriffe; er spricht von „kräftigen Farben der Landschaft" (Brief aus San Bernardino, 21. Juni 1889 an Rahn), vom „weichen Wiesengrün", vom „weichen Abenddämmerlicht", vom „süßen Tageslicht"; blau nennt er leuchtend, die Abendröten warm, grüne Farbentöne sanft.

Diese Farben sind zum großen Teil Sache der Beleuchtung[1]). Im „Jenatsch" heißt es: „Unterdessen war der Mond aufgegangen und überrieselte draußen die Kronen der Ulmen und die schwere Blätterdecke der Feigenbäume mit hellem Licht . . ." und „wo der Nebel dünner war und jenseits der Wetterscheide der Maloja über zerrissenen Bergzacken die Mondscheibe durchschimmerte"; ferner „der mondbeschienene Kanal . . . die ruhige Mondnacht". — Im „Heiligen" ist die Rede von einer mondhellen Lichtung, in der „Hochzeit" von einem wolkenlosen Tag, der in einem reinglühenden Abendhimmel verglomm; ebenda von den leuchtenden Farben des Himmels. Der Turm, auf welchen der Kurier („Die Füße im Feuer") zureitet, steht in fahlem Licht; der

[1]) C. F. Meyer am 21. September 1866 an F. v. Wyß: „. . . schöner jedoch bei etwas bedecktem Himmel als in der Blendung des Tages." — An denselben am 7. September 1867: „. . . und erst nachts im Mondschein oder vorher im Zwielicht."

Ahnensaal ist dunkel, nur „von eines weiten Herdes Feuer schwach erhellt".

Wechsel in der Beleuchtung findet sich im „Jenatsch": „Die Schneeflecken und Gletscherzungen leuchteten bald grell auf, bald wichen sie zurück in grünliches Dunkel."

Doppelbeleuchtung kommt vor im „Heiligen": „der Wintertag blieb so dunkel, daß der schmale Wohnraum des Chorherrn ... mehr von der goldenflackernden Flamme des Herdes als durch das einzige, hochgelegene Bogenfenster erhellt wurde". Ferner in Gedichten:

„Die Ampel über meinem Lager kämpft
mit eines neuen Tages fahlem Schein."
(Cäsar Borjas Ohnmacht.)

Ein gewalt'ger Herd mit glüh'nden Kohlen
Und zwei hellen Kerzen auf dem Simse.
(Die gelöschten Kerzen.)

C. F. Meyer sucht in diesen Beleuchtungen die Wirkung, die Anschaulichkeit, die er weiterhin durch Gegensätze verstärkt. Den Gegensatz verlegt er entweder in die Gegenstände selber: „Ein ärmliches Haus, aber an seiner Vorderseite umhangen und beladen mit einem so reichen Prunke von Blättern und Trauben, mit so üppigen Kränzen von übermütigem Weinlaub, daß sein dürftiger Bau darunter verschwand" (Jenatsch), oder er sucht ihn in der Beleuchtung: „Wir machten uns auf den Weg durch die blutgetränkten Gassen, langsam nebeneinander wandelnd unter einem wolkenlosen, dunkelblauen Augusthimmel" heißt es im „Amulett"; und im „Joch am Leman" springt ein Mädelreigen in heller Freude, den „blüh'nden Veil-

chenkranz im Haar“ um das blutige Joch. Den aus der Einöde Kommenden erscheint Sondrio wie ein Feenzauber (Jenatsch); dagegen ist die Flur dunkel, „drauf mit weißem Rößlein sein' (Sigismunds) Sänfte fuhr“.

Solche Farben, durch Gegensätze und häufige Wiederholungen hervorgehoben, prägen sich ein und vermehren den bildhaften Charakter der Schilderungen. Kommt ein Rahmen hinzu, so ist dieser Eindruck vollkommen. Und den Rahmen findet Meyer in Tür- und Fensterfassungen, bei lichterfülltem Hintergrund; denn auch mit dem Rahmen sind in den landschaftlichen Schilderungen Farbenkontraste verbunden. Im „Jenatsch“ umschließt der dunkle Steinrahmen einer Tür „ein Bild voll Farbenglanz, Leben und Sonne“; in ein Bibliothekzimmer (Schuß von der Kanzel) leuchtet die Seebreite durch drei hohe Bogenfenster herein. Das offene Fenster füllt ein glühender Abendhimmel. Die Wohnung des Majors Duni (Der Gewissensfall) liegt „auf der Höhe des Waldhügels einsiedlerisch in einem kleinen freien Raum“, und blickt „durch eine breite Lichtung in das bevölkerte Tal und bis auf die Schneeberge hinüber“; Bettine steht einmal „vor der offenen Tür im Freien und betrachtete die lange Gruppe der den Waldeinschnitt füllenden Firne, die im herbstlichen Abendrot brannte“. Und im Gedicht „Die Felswand“ heißt es: „Fast oben ragt ein Tor mit blauer Füllung“.

Die Vorliebe für einen bildmäßigen Rahmen bedingt bei Meyer die häufige Situation am Fenster. Pescara sitzt „an einem Fenster, dessen Blick über die

Türme von Novara und eine schwüldampfende Ebene hinweg die noch morgenklaren Schneespitzen des Monte Rosa erreichte". An einem Fenster von Malmort, durch welches der Talgrund mit seinen Türmen und Weilern als duftige Ferne hereinschimmert, steht die Richterin mit Wulfrin, Lukretia Planta tritt ans Fenster und schaut in das nächtliche Land hinaus; Donna Lukrezia, die Tochter des Papstes, sitzt „mit Donna Angela an dem offenen Fenster lässig vor dem Schachbrett und lauscht dem Singen ihres im Hofe beschäftigten Gesindes und der Treiber". Die junge Antiope sitzt am Fenster: „Sein in dem Umriß eines Kleeblattes endigender Bogen war voller Abendglorie, welche die liebreizende Gestalt im Halbkreise von Brust zum Nacken umfing. Ihre zerzauste Haarkrone ähnelte den Spitzen eines Dornenkranzes, und die schmachtenden Lippen schlürften den Himmel."

Weil nun aber bei dieser Rahmentechnik der Vordergrund dunkel, der Hintergrund erhellt ist, so gewinnt man den Eindruck von Glasgemälden oder Transparenten, um so mehr, als die Landschaften sich an gewisse Farben und Linien halten. Ich erinnere an das Sparrenwerk der im „Heiligen" geschilderten Brücke: „Unter dem Sparrenwerk der finstern, den Stadtmauern zugewendeten Öffnung erschien ein einsamer Reiter;" oder an die Silhouette der Brücke im „Schuß von der Kanzel": „der von dem dämmernden Hintergrunde scharf abgehobene Balken der Brücke schwebte in der Luft und bildete, statt eines rechten einen spitzen

Winkel mit dem Profil der Pforte, an deren Steinbogen er durch zwei Ketten befestigt war. Das Tor, die aufgezogene Brücke, die kleine Verbindungslinie der Ketten — alles ließ sich mit überzeugender Deutlichkeit unterscheiden". Herkules und Don Julio betreten „das Freie, wo sich unter einem bleiernen Himmel in stumpfer Helle der Neptunstempel erhob". Und Petrus Vinea hielt „am Fuße des mächtigen Zackens und betrachtete die kerkerähnliche Burg, die er trug und die auf einem zornigen Gewitterhimmel stand". — Wenn Meyer im „Jenatsch" sagt: „Zwei Männergestalten, die sich in ausdrucksvoller Silhouette vom hellen Hintergrunde der glänzend erleuchteten Halle abhoben"; und im „Schuß von der Kanzel": „Das feine Profil nach der jetzt abendlich dämmernden Flut hingewendet", so vermag der Leser diesem Eindruck nicht Folge zu leisten. Ein körperliches Auge würde sich geblendet vor diesen Farben schließen. Der Dichter ist gezwungen, ein Bild als Vermittlung anzurufen. Der Bildeindruck herrscht vor; und darum ist es Meyer zu tun.

Bildhaftigkeit.

„Hutten" und „Engelberg", einzelne Gedichte, wie das „Joch am Leman", „Die Narde", „Ja", sind durch Werke der bildenden Kunst wesentlich beeinflußt worden.

Am 27. Juli 1866 schreibt Meyer an F. v. Wyß: „Wenn ich die schönen Zeichnungen der Berge mit den

Augen verfolge, oder die Form der Seen, oder die Luft bewundere, ja nicht selten vor Bildern stehe, an denen kein Claude Lorrain etwas ändern dürfte, herrliche Kompositionen, wo Wege tief in den Hintergrund hinaufführen, und die eine blaue Ferne sanft abschließt, Bilder, eigentliche Typen des landschaftlich Schönen...;" und vom Pissevache (In der „Suisse pittoresque"): „La Salenfe ... forme une cascade superbe et qui, pour être tout à fait belle, n'aurait besoin que d'un encadrement de verdure"[1]).

Meyer sieht demnach die Landschaft als Bild, und man erwartet, daß er in seinen Darstellungen diesem bildhaften Charakter die Leitung überlassen werde. Das trifft nur in geringem Maße zu. Auch bei Meyer ist die Landschaft, wie bei Keller, weniger „ein betrachtetes Bild, als das Milieu für äußere Vorgänge" (Otto Luterbacher S. 36). So heißt es etwa in der „Richterin": „In der weiten Bogenöffnung des von den ersten Sonnenstrahlen vergoldeten Turmes wiegte sich ein leichtes Geschöpf auf dem klingenden Morgenhimmel. Der Höfling sah einen läutenden Engel, wie ihn etwa in der zierlichen Initiale eines Klosterpsalters ein farbenkundiger Mönch abbildet." — Es kommt vor, daß Meyer flächenhaft betrachtet; in dem Gedicht „Thibaut von Champagne" heißt es: „Das Tor erfüllt der freud'ge Pilgerzug" und im „Joch am Leman": „Ein Geier hangt im Blau." Aber diese Beispiele stehen vereinzelt da.

[1]) Diese Bemerkung stammt von Meyer, da Reithard nur sagt: „Sodann gelangten wir, von gewaltigem Rauschen geleitet, an die Stelle, wo der wasserreiche Salenchebach von einer 280 Fuß hohen Felswand zu Tal stürzt."

Wenn er im „Amulett“, wie erwähnt, die Aussicht von der Jurahöhe nach Vorder- und Hintergrund teilt, so bringt der Gegenstand diesen Eindruck schon mit sich.— Dasselbe gilt, wenn er den kulissenähnlichen Charakter der Berge des Bergells wie folgt betont: „Dem Niedersteigenden gegenüber ragte eine kahle, dunkle Pyramide empor, und daneben, talaufwärts ein ebenso hoher, mit grünschimmernden Gletschern behangener Grat... zur Rechten des Wanderers maskierten die Berge der andern Talwand jene steile Felstreppe... dort hinter der Maloja quollen... die schwülen Dünste wie ein Nebelrauch hervor.“ Aber die Landschaften lassen sich bei Meyer überhaupt nicht in kulissenhaften Hintergrund übertragen, sie sind nicht Bühnenanweisungen, die bei der Darstellung restlos aufgehen. Sie reihen sich denn auch nicht in maschineller Bewegung als bloße Aufeinanderfolge szenarischer Bilder aneinander. Die Handlung läßt sich für das Auge besser an den Gestalten als an den wechselnden Hintergründen, besser an den Auftritten als am Szenenwechsel verfolgen. Meyer berichtet im Juli 1890 an Heinrich Kraeger, „daß er seine Stoffe stets zugleich in novellistischer und dramatischer Beleuchtung vor sich gesehen, daß er auch vieles schon entworfen, daß aber die Erzählung nachher bei ihm immer wieder das Bühnenbild überwuchert hätte“.

Gelegentlich schildert Meyer die Landschaft in ihrer Widerspiegelung im Wasser, z. B. in Venedig: „Ein durchsichtiger, blauer Winterhimmel umfing die Lagunenstadt und schaute sich mit gleicher Kraft und Helle aus dem Spiegel eines

ihrer vielen, schmalen Wasserbänder wieder entgegen" (Jenatsch) oder in der „Richterin": „Sein (Wulfrins) Blick glitt hinunter in die schattendunkle Flut, die Felsen und Ufer und das Geschwisterpaar verdoppelte." Moutons Bild stellt dar eine Flußstille und darin „die Spiegelung einiger aufgelöster roter Wölkchen und eines bemoosten Brückenbogens"; „Ich bin ein Wölkchen, gespiegelt im See" heißt es in dem Gedicht „Liederseelen". Ihren Höhepunkt erreicht diese darstellerische Besonderheit in dem Gedicht „Möwenflug".

Vergleiche.

Als Abbreviaturbilder können bei Meyer auch die Vergleiche angesprochen werden, die häufig und immer treffend sind. Groß ist schon der Bildwert einzelner Worte, wenn Meyer vom schattenden Grün der Kastanie, von einer dunklen Verzweiflung, von dem sammetgrünen Engadin, vom Saum des Meeres spricht. Der Dichter überläßt sich hierin den visuellen Eindrücken.

In der Regel sind die Vergleiche der nächsten landschaftlichen Umgebung entnommen. Wertmüller vergleicht in Venedig die Eifersucht der deutschen Fürsten einem Geschling von Sumpfpflanzen. Palma, die behende „Gems mit hellen Augen und flüchtigen Füßen" bleibt unter der sengenden Sonne „frisch und kühl, wie eine springende Quelle". Sie „küßte ihn traumhaft, wie der See zu ihren Füßen das Gestade", heißt es von Palma in der „Richterin".

Kolumbus soll zu einem der Spanier (Conquistadores) gesagt haben: „Rund sei die Erde ... wie Pomeranzenbälle." Viktoria Colonna spricht aufwallend und überquellend wie ein römischer Brunnen (Pescara); die scharfe Rede Wertmüllers wird Brennnesseln verglichen und diejenige des Kanzlers (Heilige) strömt wie flüssiges Gold. Und wenn der Dichter den Rheinborn einem erzgegossenen Schild vergleicht (Der Rheinborn), so bereitet er damit auf den „Schluß des Gedichtes mit seinem unabsehbaren kriegerischen Geisterzuge vor" (P. Wüst, C. F. Meyer Probleme II, S. 438).

In der Häufigkeit der Vergleiche verrät sich Meyers Bedürfnis nach Anschaulichkeit und sinnlich faßbarer Darstellung. Lukretia nennt Jürg Jenatsch den zornig dahinbrausenden, der ihr Glück „wie ein die Ufer zerreißender Wildbach in Trümmer warf". Jürg steht am Steuer und lenkt Bündens Schifflein durch die Klippen; aus den Steinwänden der Unmöglichkeit schlägt er den Funken der Hoffnung heraus; seine zornigen Gefühle läßt er dahinstürmen, „wie eine Schar ins Gebiß knirschender Rosse". Die aufgeregte Menge füllt den Platz vor dem Stadtturm (Hochzeit) „murmelnd und tosend, wie die wechselnde Meereswoge"; Tausende schweigen wie eine Einöde. Und wenn die Frauen im „Heiligen" Häuflein auf Häuflein eilig an beiden Flußufern aufwärts laufen, so nimmt sich das wie Ameisenzüge aus. — Der Bündner läßt das kecke und sprunghafte Geplauder Wertmüllers „schweigend über sich ergehen, wie die große Dogge, die in ihrer Hütte liegt ungern, aber nur mit leisem Knur-

ren die Neckerei eines unterhaltungslustigen kleinen Kläffers erträgt". Pescara wird mit Italien spielen, „wie die Katze mit der Maus"; so spielt der Löwe mit dem Hündchen, heißt es von Gustav Adolf. — Der Dichter spricht weiterhin vom Engadin „mit seinen, am blitzenden Inn wie ein Geschmeide aufgereihten Bergseen"; von den Schlangenwindungen der Politik; von der Wildnis einer Seele; oder ein Gemurmel gibt sich als Gewässer, wenn er sagt „das Gemurmel ... verrieselte und verrann" (Hochzeit). Fingerhütchen jagt über Feld, „wie ein Hirschlein"; Herr Thomas stand über den trauernden Sachsen wie der Vollmond in der Nacht. In einem Fragment der „Richterin" (Langmesser S. 437) heißt es: „Friedrichs Phantasie war ein offenes, blaues Meer, in welchem er wie Odysseus mit gelassenen starken Armen ruderte, bald ein auftauchendes Ungetüm betrachtend, bald an dem schlanken Wuchs einer spielenden Nereide sich erfreuend, ohne zwischen den tiefen Farben des Himmels und der Flut den zarten Umriß der erstrebten Bucht aus dem Blicke zu lassen."

Seine Vergleiche charakterisieren: „Ich", sagt Lukretia „bin ein vom Stamm gerissener, auf dem Strome treibender Zweig"; Donna Lukretia ist „eine zarte Pflanze, gewachsen im Treibhause der Sünde". Herr Thomas war schmal von Gestalt und schwankend geworden, wie ein in Sonne und Wind verschmachtetes Schilf; er sonnt sich an der Sonne der fürstlichen Gunst „wie eine schlanke, weiße Schlange"; und der kleine kecke Wert-

müller stolziert wie ein kampflustiger Sperling". — Gustel ist ein tannenschlankes Mädchen, Herzog Sforza richtet seinen binsenschlanken Körper in die Höhe, ein hagerer Mensch ist eine Hopfenstange. Waser befleißigt sich in Venedig, seinen vorzüglichen Ortssinn in spannender Übung zu halten, und in Bünden ist sein lebhaftes Auge bestrebt, die ungewohnten, seltsamen Formen der Landschaft sich einzuprägen[1]).

Wenn es im „Jenatsch" heißt: „Rohan hatte das Land Bünden und sein zugleich nordisch mannhaftes und südlich geschmeidiges Volk lieb gewonnen. Der Aufenthalt in diesen Bergen ruhte seinen Geist aus und erfrischte seine Lebenskraft. Aber nicht die ernsten, kühl durchwehten Hochtäler, wo er Siege erfochten, mit ihren Felshörnern und Schneehäuptern übten einen Zauber auf ihn aus, sondern er zog, dem Geschmacke der Zeit und seinem eigenen, milden Gemüte gemäß, die mittleren, mit weichem Grün bekleideten Alpen vor, die mit Hütten und läutenden Herden bedeckt waren", so geht in diesem Falle die Landschaftsschilderung in der Charakteristik Rohans auf. Ebenso machen die Eindrücke, welche die Landschaft in Pfannenstiel bei dessen erstem Auftreten auf der Au auslöst, den ganzen Pfarrer aus: „mit Diebesschritten ... das einem bösen Traume verwandte Gefühl ... das Element des Abenteuer-

[1]) Zwischen Eigenart und Landschaft, zwischen „Land" und „Leuten" bestehen für Keller intime Beziehungen (Otto Luterbacher S. 14).

lichen", nur, weil Pfannenstiel den fremden Besitz auf ungewöhnlichem Wege betreten hat. Von Petrarca heißt es, er bog, „da sich die Straße zu beleben begann, auf die reinlichste der leeren Bänke ab" (Langmesser S. 481).

Auch erfindet etwa Meyer landschaftliche, episodenhafte Szenen, um eine weitere Charakteristik durchzuführen: „Gnadenreich biegt seitwärts, eine Brücke suchend, der Höfling überspringt den reißenden Bach". Unter den Füßen des Herzogs löst sich, beidemal in Gegenwart des Jürg Jenatsch, ein tückisches Felsstück, oder eine Otter zischt nach seiner Hand.

Er betont im Verhältnis seiner Gestalten zur Natur das charakterisierende Element: Herr Rollo nennt den Rheinfall ein tapferes Wasserspiel; die Maintenon liebt das Halbdunkel; Herzog Sforza fürchtet das Dunkel. Der schmeichelnde Schenke (Der trunkene Gott) spricht von Indien als dem Land der Sonne, der grollende Kleitos von „des Indus Fabelstrand".

Meyer geht noch einen Schritt weiter und charakterisiert mit landschaftlichen Begriffen: Der lenzfrische Mund der Mirabelle Miramion; die südlichen Augen; von wechselnden Launen wie April; morgenbleiche Frauen; blühendfrische Wangen.

Personifikationen.

Verkörperung landschaftlicher Erscheinungen umgeht Meyer in den Novellen fast immer. Jene Stellen in der „Richterin", wo Palma eine Wolke als ein himmlisches Fest mit wandelnden Gestalten anspricht, oder wo

Wulfrin ungeheure Gestalten über der rasenden Flut erblickt, sind Ausnahmen; das gilt auch von der Zwingburg, dem Ungeheuer, das die eine Tatze nach Bündens Chiavenna, die andere nach dem Veltlin ausstreckt. Dagegen wird etwa der Hinterrhein geschildert als ein jugendlich unbändiger Strom, der an seinen engen Kerkerwänden rüttelt.

Hin und wieder bequemt sich der Dichter der Volksphantasie: „Seid ihm hold, bärtige Zwerge", bittet Palma Novella; in den Schneepfützen sitzt die tückische Hexe mit ihrer Zange, die böse Gicht (Der Heilige). — Oder die Personifikation nimmt antikmythologische Formen an: Es war, als hielten sich alle Faunen und Panisken der Au die Bäuchlein (Schuß von der Kanzel). In der „Hochzeit" ist die Rede von strotzenden Ährenfeldern, „mit welchen Göttin Ceres die sizilianische Scholle gesegnet hatte".

In der Regel finden sich aber doch mehr Ansätze zu Verkörperungen als eigentliche Verkörperungen. So, wenn die Sonne mit gebrochenen Speeren sich legt und ihr Blut am Himmel verströmt, oder wenn eine ernsthafte Felswand den Knabenjubel Gabriels gütig spielend erwidert; eine grüne Lichtung ist von spottenden Echostellen umgeben; ein junger Tag schwingt die göttliche Fackel, und die Münster am Ausfluß der Limmat stehen wie zwei Behelmte.

Ziemlich häufig findet sich dagegen die Verkörperung in Gedichten. Da ist die Rede von Vogt Winter, der dem Lenze Rechnung geben muß; von den Elfen der Nacht; von dem bleichen Fieber, das aus den Fluten des Tiber ans Land steigt; von dem Geist der Firne, der die Bergspitzen umschwebt. Aber auch in den Ge-

dichten finden sich noch Unausgeglichenheiten in der Verkörperung; in dem Gedicht „Sonntags" wird der Seespiegel bald als Antlitz, bald als Augen, bald als die Stirne, dann als das blaue Kleid der Nymphe angesprochen.

Nur vereinzelt findet sich ein abstractum pro concreto. Im „Amulett" wird ein Gemach als eine Gedankenstätte bezeichnet. Im „Heiligen" ein vergoldetes Gitterhaus voll Geflatter und Gezwitscher erwähnt. Des Stammes Stärke kracht, heißt es im Gedicht „Das Heiligtum" und im „Jenatsch" ist von Lawinen als von „weißen Stürzen" die Rede.

Die Personifikation bringt mit sich, daß der Leser die Landschaft mit den Augen der Gestalten zu erblicken bekommt: Dadurch wird diese auf Vorgänge bezogen, die sich inner- und außerhalb der Personen abspielen. Die Augen der Lukretia suchen „mit Ungeduld den kleinen Bergsee, der, wie sie sich deutlich erinnerte, auf keiner der heimischen Wasserscheiden ausblieb"; von Lorenz Fausch heißt es: „Sein Blick folgte ruhig den lautlos geführten, von Zeit zu Zeit unter dem Brückenbogen durchgleitenden Gondeln oder betrachtete die Bettler, welche auf der Stufe des Domes lagerten und eben ihr Frühstück verzehrten." — Ein gefühlsbetontes Element macht sich geltend, weil in der Schilderung durch den Eindruck eine Wertung des Gegenstandes inbegriffen ist: Wasers Auge heftet sich auf die „großen, dunkeln, jetzt unheimlich grotesken Felsmassen"; „das Gebirge drückt, der Hof beengt, der Strom schüttert", sagt Wulfrin.

Mit den Augen der Gestalten werden auch die Visionen und Träume gesehen. Meyer glaubt an das Omen, und es findet Eingang in seine Dichtung als Spiel und Sprache überreizter Sinne. „Seine Augen waren gehalten“ [1]), heißt es von Thomas, der die Seelenangst seines Kindes nicht bemerkt; „seine Sinne öffneten sich“, vom Bogner, der Gnades Schutzengel sieht und die Posaunen des Gerichtes mächtig erdröhnen hört. Durch diese geöffneten Sinne, also mit den Augen der Novellengestalten, sieht nun im folgenden der Leser die Vision. Wird die Landschaft in diese Visionen einbezogen, so gibt sie gleichsam den Rahmen, den Hintergrund oder den Kontrast ab, oder sie bildet den Übergang von der Vision zur Wirklichkeit. Waser sieht ein farbenlustiges Bild auf dem düsteren Hintergrunde des Julierpasses, durch dessen sonnenlose Felsenlandschaft er eben mit beschleunigten Schritten seinen Weg nimmt; dann verjagt ein sausender Sturm die gaukelnden Bilder. Vor Schadau, der in der Dämmerung reitet, steigen „mit den Düften der Frühlingserde die Bilder der Vergangenheit auf“; vor den Blicken des Astorre färbt sich die Luft, ein Bild entsteht, und er sieht einen Block, den Henker daneben und sich selbst an Stelle eines erkrankten Mönches.

[1]) Vgl. zu diesem Ausdruck Lukas 24, 16. (Aber ihre Augen wurden gehalten, daß sie ihn nicht kannten.) — Vgl. entsprechend Epheser 4, 12 (. . . daß die Heiligen zugerichtet werden zum Werk des Amts . . .) mit:

„Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel!“
(Das Münster).

Wo immer Meyer die Landschaft gleichsam ins Gesichtsfeld der Novellengestalten rückt, und auch sonst, liebt er optische Erscheinungen darzustellen. Aber wie sehr auch die Schilderung auf visuelle Eindrücke abgestellt ist, sie beschränkt sich nicht darauf, sondern geht darüber hinaus und entwächst damit jedem Maßstab bildender Kunst. Es gibt Landschaftsschilderungen, in denen er mit allen Sinnen arbeitet:

„Durch das Dunkel huschen Larven, angstgeschreckte Hunde winseln,
Schreie gellen, Stimmen warnen: Löst die Boote! Nach den Inseln!
In den Lüften haucht ein Odem, wie es in den Gräbern modert —
Schaurig tagen Meer und Himmel! Aquileja brennt und lodert!“

(Venedigs erster Tag.)

Vor allem sind neben visuellen, atmosphärische Eindrücke häufig, und wie bei jenen handelt es sich auch bei diesen um eine durchaus persönlich bedingte Erscheinung. Meyer litt an behinderter Nasenatmung, daher seine Empfindlichkeit, die sich in seinen Novellen, besonders im „Pescara“ auswirkt. „Die feuchte Nachtluft drückte den lauschenden Feldherrn und benahm ihm den Atem. Er keuchte leise.“ Viktoria Colonna „bedurfte Kühlung und stieg in den Garten hinab... Sie atmete in vollen Zügen die erfrischte Luft“. In der „Richterin“ heißt es: „Erd- und Lenzgeruch kam aus nahen Gärten“; Fagon labt sich an dem feinen Duft der Orangerie; er

betrachtet ein Bild, „den Geruch einatmend, den die flott und freigebig gehandhabten Ölfarben verbreiteten". „Paläste, Brücken, der Lagunen Duft", heißt es in dem Gedicht „Venedig".

Neben diese Beispiele halte man folgende Briefstellen: „Da ich für atmosphärische Einflüsse ausnahmsweise sensibel, so reizbar bin . . ." (1. Sept. 1878 an F. v. Wyß). „Was mich vor länger als 6 Wochen aus Zürich vertrieb und hier an der Grenze von Nord- und Südabhang der Alpen festhielt und wohl noch eine Weile festhalten wird, war zuerst nur das Bedürfnis, frische Luft zu schöpfen" (an J. J. Horner, 30. August 1866). Nach einem Aufenthalt in Splügen schreibt Meyer an Fr. von Wille, 9. Sept. 1885: „Ich . . . finde die Luft ein bißchen schwer". — Für den Brief vom 27. Juli 1889 an F. v. Wyß („das Luftbedürfnis ist gewichen, und ich vertrage die hohe Luft sehr gut") stimmt sogar das Lokal — Misox — mit einer Stelle des „Jenatsch" überein; hier heißt es: „Lukretia fühlte sich umweht von den kräftigen Alpenlüften der Heimat" und weiterhin „Jenatsch und Lukretia . . . überließen sich der ungewohnten Lust, die Heimatluft in vollen Zügen einzuatmen"[1]).

Akustische Beobachtungen sind im Vergleich zu den optischen bei Meyer selten. Sie fehlen nicht: der Föhn braust durch die Schluchten der Via Mala, er dröhnt und pfeift um die alten Mauern von Riedberg. Ein Gewitter drängt seine leise donnernden Wolken durch eine Gebirgslücke. Schadau sprengt durch den

---

[1]) C. F. Meyer am 15. August 1878 an F. v. Wyß: „Die Bergluft tut mir sehr wohl . . .".

hallenden Torweg und über eine donnernde Brükke gerettet von dannen. In der „Richterin" ist die Rede von einem Gatter, das auf eine zirpende und summende Wiese führt. Ebenda heißt es: „Das grüne Pratum wurde voller Geblöke und Gebrülle." — Die Nachtgeräusche fluten an das Ohr des Schlummerlosen; Wohllaut flutet ohne Strand und Ufer; leicht wie Halme beugt der Wind die Töne.

Dagegen liebt es der Dichter, Bewegung, Rhythmus, in die landschaftlichen Gegenstände seiner Schilderung zu tragen: „Langsam fallend deckt der Schnee das blache Feld und die Dächer vereinzelter Höfe rechts und links der Heerstraße" (Heilige); sein Blick folgte ruhig den lautlos geführten, von Zeit zu Zeit unter dem Brückenbogen durchgleitenden Gondeln, heißt es von Fausch; der Weg wurde immer häufiger zur gepflasterten Dorfstraße (Jenatsch). Das Gedicht „Der trunkene Gott" beginnt:

> Weiße Marmorstufen steigen
> Durch der Gärten laub'ge Nacht.

Eine Gondel verteift sich in den Schatten enger Lagunen; der Schiffer rudert „den sich rasch verkleinernden Nachen wieder mitten in die Bläue". Vom Kind des Kastellanes heißt es:

> Sie sank hinunter, hinab ins Felsgestein,
> Hinab, hinunter viel hundert Klafter tief.
> (Tarpeja.)

Und von Michel Angelo: laut spricht hinein er in die Mitternacht. Oder Meyer spricht von dem im Zickzack sich aufwärts windenden Pfad, von den

silbernen Schlangenwindungen stürzender Gletscherbäche und will durch die Bewegung den Eindruck des Raumes vermitteln.

Symbol.

Das eigentliche Thema von Meyers Dichtung, sagt Betsy (S. 179), ist „psychologische Vertiefung der Charaktere und ihren natürlichen inneren Zusammenhang mit dem Boden, dem sie entsprossen waren“[1]). Die Gestalten aber erwachsen aus einer gewissen Notwendigkeit, kraft der von dem vorhandenen Mittelpunkte in die Glieder ausgehenden Lebensbewegung (Betsy S. 176).

Große Gestalten verlangen große Räume[2]). „In Zürich“, sagt Wertmüller, „sind die Menschen so klein, wie die Verhältnisse.“ — Dadurch, daß Meyer von den Gestalten ausgeht, und durch die Straffheit im Ausbau seiner Novellen sind das Lokal und die Landschaft nicht mehr freigestellt. — Umgekehrt wird die Herkunft für die Gestalten von Bedeutung. Meyer betont gelegentlich völkische Besonderheiten. Die Bündner stellt er ab auf den Gegensatz von Nord und Süd: „Die Bündner, die mit dem nordischen Phlegma die südliche Verschlagenheit in glücklicher Mischung vereinigten.“ Im „Dynasten“ (Langmesser S. 451) heißt es: „überall wechselten kleine, mutwillige Gruppen, und welsches und nordisches

[1]) Vgl. „. . . der symbolisierte Gehalt, das Gefühl der Vergänglichkeit scheint mir . . . die Grundlage von Kellers Naturgefühl überhaupt zu bilden.“ (Otto Luterbacher S. 4.)

[2]) Vgl. Gottfried Keller: „Im allgemeinen stimmt der Seelencharakter einer Person mit dem Charakter des Lokals überein, das sie birgt.“ (Otto Luterbacher S. 60.)

Geblüt, wie dieses Bergland sie vermischt, Blondhaar und Schwarzkopf, suchte, neckte und mied sich“[1]).

Bestimmt wird der Maßstab seiner Landschaften in erster Linie durch die Gestalten der Dichtung. So entstand für Meyer die Frage, in welches Verhältnis er die landschaftlichen Gegenstände zu diesen Gestalten bringen sollte. Er wählt das Symbolische. „Der Akt“, sagt Fr. Th. Vischer, „wodurch wir in dem Unbeseelten unserem Seelenleben zu begegnen glauben, ruht an sich ganz einfach auf einem Vergleiche. Das physikalisch Helle vergleicht sich dem geistig Hellen. Das Trübe, Düstere dem gemütlich Trüben und Düsteren. Dann aber legen wir ... geradezu die Seelenstimmung als Prädikat dem Seelenlosen bei“ (Krit. Gänge, 5. Heft, S. 142). — In dem Gedicht „Eppich“ sagt Meyer:

„... Wie meines hat
Dein Leben alt und junges Blatt,
Eins streng und dunkel, eines licht
Von Lenz und Lust!...“

Man wird bemerken, daß die Landschaft sich bei Meyer nie im Gegenständlichen verliert, daß im Gegenteil der Gegenstand einer Schilderung häufig zurücksteht hinter seiner Bedeutung. Jede Landschaft hat vor der realistischen Darstellung die Bedeutsamkeit voraus, die aus ihren Beziehungen erwächst. Sie steht mit den Ereignissen nicht bloß in Raum- und Zeitverknüpfung, sondern auch in ursächlichem Zusammenhang. Indem

[1]) „Die lebensfrohen Seldwyler vegetieren an der Sonnseite eines fruchtbaren Tales, die mordlustigen Ruchen-Steiner dagegen hausen zwischen Felsen im Schatten. Buz Falätscher, der Narr auf Manegg, residiert in einer Behausung, die nicht weniger öde aussieht, als ihr Besitzer.“ (Otto Luterbacher S. 61.)

Meyer seiner Landschaft vermittelnde Stellung anweist' gibt er ihr symbolischen Gehalt. Das Symbol herrscht in der Landschaftsschilderung vor. Bianchi (S. 93) bemerkt: „Nur einmal, in einem Frühwerk, im „Schuß von der Kanzel" hat Meyer ein Naturbild geschaffen, das rein für sich, und ohne die Aufgabe, dem Ganzen eine höhere Bedeutung und Kraft zu geben, auf uns wirkt: „Drei Segel flogen heran, die eine Figur mit verschiedenen Endpunkten bildeten und schlossen das Schifflein des Kandidaten in ihre Linie ein". — Gerade für dieses Beispiel trifft Bianchis sonst richtige Behauptung wahrscheinlich nicht zu, da Meyer dieses Spiel der Segel in einem Gedicht (Zwei Segel) symbolisch wertet; das Gedicht ist nach Langmesser (S. 88) am 8. März 1870 in erster Version entstanden und dann in Beziehung zu Luise Ziegler gesetzt worden[1]).

Es handelt sich also bei dieser Landschaftsdarstellung nicht bloß um Wiedergabe eines Stückchens Wirklichkeit. Die symbolischen Landschaftsbilder schweben über ihrem Gegenstande; sie gehen über die bloße Beobachtung hinaus, sind weniger Sache des Auges, als der Überlegung und erreichen ihren Höhepunkt weniger in der Anschaulichkeit, als im Funktionsgehalt. Sie lassen sich wie eine Schrift brauchen, so daß man aus ihnen allgemeine Begriffe gewinnen kann. Die Farben sprechen: Jürg Jenatsch ist in einen roten, Karl der Große in einen blauen, der Primas in einen weißen Mantel gekleidet. Palma und ihre Mutter gehen in Grün, Don Giulio, der Blinde, geht in Schwarz. Heloise Linsin

[1]) L. Bianchi S. 93 bemerkt von Meyers Landschaften: „So ist ihr symbolischer Gebrauch doch der für den Dichter eigentlich bezeichnende."

(Die sanfte Klosteraufhebung) geht in weltlichem Gewand, „grün und verlockend, wie eine Wiese", oder, sie ist, wie Helene Rindsmaul haben will, mit ihrem gelben Hals in der langen grünen Hülse einer Gurke gleich[1]).

Verfolgt man die landschaftlichen Symbole, so wird man mit einiger Sicherheit — nicht durchgehends — den Ausgang kommender Ereignisse voraussagen können. Im „Jenatsch" sagt Herr Fortunatus Sprecher: „Wir haben die Erfahrung öfters gemacht, daß die Natur mit der Geschichte in geheimem Zusammenhange steht, große Begebenheiten vorausfühlt und mit ihren Schrecknissen ankündigt und begleitet"[2]). Er sagt es bei Anlaß des Einsturzes des Luzienturmes, nimmt also die Deutung dieses Ereignisses dem Leser vorweg, und es frägt sich, wem diese Deutung zukomme.

Bei Meyer findet sich sowohl der eine wie der andere Fall, daß nämlich die Deutung von einer Gestalt der Novelle übernommen oder dem Leser überlassen wird. So in der „Richterin": „Dann zeigte sie mit dem Finger einen Punkt am Himmel. Ich blinzte. Ein Geier, der ein Lamm davontrug. Unverständlich. Klar wie der Morgen „Raube mich . . .". Ähnlich in „Gustav Adolfs Page": „Ein Raubvogel, der unter zerrissenen Wolken schwebend auf das hartnäckigste sich

[1]) „In gewissen Fällen ist auch die Farbe der Gewänder für die Menschen (In Storms Novellen) charakteristisch." (Walter Reitz S. 63.)

[2]) Vgl. Storm: „Weißt du, daß es Vorgesichte gibt? — Mitunter, als könne sie nicht warten, bis auch ihre Zeit gekommen ist, wirft die Zukunft ihr Scheinbild in die Gegenwart." (Walter Reitz S. 48.)

über der königlichen Gruppe hielt und durch die Schüsse des Gefolges sich nicht erschrecken und nicht vertreiben ließ. Er (Leubelfing) gedachte des Lauenburgers, ob seine Rache über Gustav Adolf schwebe.“ — Die meisten Gedichte zeigen sogar in der Form eine reinliche Scheidung zwischen der Schilderung des Erlebnisses und der eigentlichen Deutung; dagegen geht z. B. das Gedicht „Der römische Brunnen“ mit keinem Wort über die bloße Anschaulichkeit hinaus und wirkt trotzdem symbolisch. In der „Angela Borgia“ folgt die Wirkung dem symbolischen Ereignis so unmittelbar, daß sich der Zusammenhang beider dem Leser aufdrängt: „Ein schreiender Raubvogel erhob sich aus dem Walde und kreiste über den Wiesen. Zugleich rauschte es im Gebüsch, und ein hagerer, in Purpur gekleideter Mann trat auf Angela zu.“

Aber symbolische Bedeutung kommt nicht allen, sondern vorwiegend solchen landschaftlichen Erscheinungen zu, die eine gewisse Deutbarkeit schon mit sich bringen, wie das Gewitter, der Sturm, der südlich blaue Himmel. Daraus erklärt es sich, daß, obwohl Meyer die Landschaft sehr häufig, fast durchgehend, doch nie sehr verschiedenartig symbolisch verwendet, daß wenige Naturvorgänge die mehr oder minder verschiedenen Bedeutungen in sich aufzunehmen haben. Es liegt die Wiederholung ein und desselben landschaftlichen Symbols in dessen Natur begründet.

Am häufigsten von allen landschaftlichen Symbolen sind Gewitter und Sturm. Ein Gewitter eröffnet den Schluß der ersten und ein Gewitter beschließt den Eingang der letzten Szenerie im „Jenatsch“. Dort heißt es: „Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Fels-

häuptern umragten Felshöhe des Julierpasses im Lande Bünden . . . unterdessen hatten die Wolken sich gemehrt und verdüsterten den Himmel . . . Hinter dem Joche braute sich das Gewitter und drängte seine leise donnernden Wolken durch die Lücke." Es sind opernhafte Elemente, die bei solchen Schilderungen mitsprechen; der Entschluß der Lukretia (Jenatsch) vollzieht sich bei Sturm in der Nacht. Ebenso der Einzug Jürgs in Chur: „. . . Ungewitter draußen auf der Gasse, wo der rauschende Orkan den schmelzenden Schnee von den Dächern warf und mit ohnmächtiger Wut an den vergoldeten Eisengittern rüttelte . . . wirklich hatte sich der Sturm draußen verdoppelt, und seine Stöße, welche die Gitterverzierungen am Fenster wegzureißen drohten, ließen das feste Haus erbeben und die Gläser auf der Tafel leise klingen. Der alte Glockenturm Sankt Luzi sei, nachdem man ihn einige Male habe schwanken sehen, in dem Ungewitter krachend zusammengestürzt, gerade als der Oberst Jenatsch mit seinem Gefolge durch das Tor eingeritten . . . das Zusammenstürzen des Luzienturmes erinnerte ihn (Waser) an die dem Veltliner Mord vorhergehenden Tage seines Aufenthaltes im Berbenn . . . der Sturm schien ausgetost zu haben, aber die Luft war feucht und schwer, und dunkle Wolken hingen tief herab . . . ihm zu Häupten ertönte — eine Seltenheit zu Anfang des Frühjahrs — dumpfes Donnerrollen, und jäh zerriß ein fahler Blitz die niederhängenden Wolken. ‚Der Strahl des Gerichts', murmelte Sprecher erbleichend." — In derselben Novelle reiten „der wahnwitzige Blasius Alexander und der teuflische Jenatsch. In rasendem Ritte durch das Land und die finstere, föhnwarme Nacht brausend,

seien sie im Morgengrauen wie Gespenster vor Riedberg aufgetaucht"; und nach dem Morde „in frechem Triumphe durch das rings von den Sturmglocken aufgestörte Land nach Grüsch zurückgekehrt, am hellen Tage durch die Straßen von Chur im Schritte reitend". Dreimal deutet hier das Gewitter auf die kommende Gefahr; das bleibt sich immer so. Im „Amulett" scheut das Pferd Schadaus vor einem blendenden und krachenden Blitz und jagt zur Herberge zurück. Nach der Begegnung der Viktoria Colonna mit dem Papste und dem gleichzeitigen Zusammentreffen Guicciardinis und Morones in den vatikanischen Gärten bedeckt sich der Himmel mit schwarzen Wolken. „Ein Blitz flammte über dem Vatikan... Guicciardin stand betroffen und sich fragend, was das Omen bedeute." „Eine Verschwörung?" frägt sich der Gascogner (Amulett), „nicht, daß ich wüßte, wenn nicht etwa eine solche, wie sie die Wolken anzetteln, bevor ein Gewitter losbricht". Bei Sturm und Regen geht Schillers Bestattung vor sich.

Schon in einem der ersten erhaltenen Gedichte „Kampf und Sieg" (Frey S. 43) setzte Meyer das Sterben seines Vaters mit Gewittervorgängen in Beziehung, und in der „Angela Borgia", der letzten vollendeten Prosanovelle, begleitet ein Gewitter die Blendung des Don Giulio. Die Verwendung des Gewitters als Symbol ist sich gleichgeblieben.

Nur erschöpft sich das landschaftliche Symbol nicht in Gewitterschilderungen, aber in der Regel sind es doch atmosphärische Erscheinungen, welche Meyer symbolisch wertet. Dünnes Schneegestöber umhüllt das dunkelrote Tuch und den Bock mit schwarzem Samt

überkleidet und begleitet die Vorbereitung zur Hinrichtung des Don Giulio und des Don Ferrante; nach der Begnadigung hört das Schneegestöber auf, und „ein lichter Abendhimmel blickte von hoch oben zwischen Mauern und Türmen herab". Bei der nahen Ankunft Cesars (Angela Borgia) „flogen auf den sturmgepeitschten Landstraßen die Pferde vermummter Boten". — „Der Wind pfiff um die Ecken der Burg und stieß einen schlecht verwahrten Laden auf. Monte Baldo hatte seine ersten Schauer gesendet. Man sah die Flocken stäuben und wirbeln, von der Flamme des Herdes beleuchtet. Der Dichter (Dante) betrachtet den Schneesturm und seine Tage, welche er sich entschlüpfen fühlte, erschienen ihm unter der Gestalt dieser bleichen Jagd und Flucht durch eine unstete Röte. Er bebte vor Frost".

Oder Meyer sucht das Symbol im Tag- und Jahreszeitlichen. An einem grauen Tag, auf einer trübseligen Heide, treffen sich Heinrich II. und der Primas von Canterbury. Die ersten Flocken fallen, die Dohlen und Krähen flattern über das Blachfeld, als sie sich trennen. Diese Zusammenkunft fällt in einen warmen, verlängerten Spätherbst, auf den eine rauhe Winterluft einsetzt. In wachsender Dämmerung findet die entscheidende Unterredung zwischen Rohan und Jürg Jenatsch statt. — Es sind dies durchwegs Schilderungen, die nur unter der einen Situation, für welche sie geschrieben wurden, richtig gesehen werden können und, aus dem Zusammenhang gerissen, kommentarbedürftig werden. Daß sie symbolisch gefaßt sein wollen, beweisen, neben anderem, gelegentliche Äußerungen, wie diejenige Pescaras: „Mit jener blu-

tigen Wintersonne bin ich untergegangen"; oder diejenige Ezzelins: „Dessen bin ich gewiß, wie dieser leuchtenden Sonne — sie warf gerade einen Strahl durch das Laub." — Jürg Jenatsch war freudig, wie der helle Morgen; Ascanio bricht „in ein so lustiges Gelächter aus, daß er damit den Himmel entwölkte, wenn dieser nicht schon aus eigener Freude in leuchtenden Farben geschwelgt hätte".

Die Zeitangaben sind sonst bei Meyer nur kurz und zum großen Teil auf das Landschaftliche beschränkt. Der Dichter steht unter dem Gesichtseindruck der Vorgänge — auch der zeitlichen — welche er schildert: „Unterdessen war das kärgliche Tageslicht des Wintertages zur Neige gegangen, und da gerade ein dichter Tanz von Schneeflocken vor dem Fenster wirbelte, ward es plötzlich so dunkel in dem schmalen Gemach, daß die zwei Alten kaum mehr die Züge der eine des andern unterscheiden konnte" (Heilige). — Er bringt die Zeit dem Auge nahe: „Der Wald rötete sich an den Halden, und die geleerten Fruchtbäume verstreuten leise ihre goldenen Blätter." — Er spricht von einem herbstfeuchten Walde, gelben Blättern, Frühlingsgrün, abendweichen Lüften, herbstlichem Kaminfeuer, von der lenzduftigen Landschaft, von einer Morgenlandschaft, von einem mittäglich übersonnten Platz und morgenklaren Schneespitzen. — Unmittelbare Zeitangaben sind selten; wo sie sich finden, wie im „Amulett", handelt es sich um zeitliche Bestimmungen aus geschichtlichen Gründen. — Unterschiede in der Schilderung von Tag und Jahreszeiten bestehen nicht; jene verwendet Meyer häufiger,

aber, weil sie am naheliegendsten sind, keineswegs auffällig symbolisch.

Es ist nicht gleichgültig, wann, aber auch nicht, wo etwas geschieht und von welchen Umständen es begleitet wird. „Unter dieser Eiche", sagt der Kanzler, „ist nicht gut wohnen ... ihr Schatten verwirrt das Hirn." Olympia Canossa bewohnt einen verödeten Stadtpalast; Astorre — denn dieser mied die großen und prunkenden Gemächer, welche er sich erst gewöhnen mußte, als sein Eigentum zu betrachten — eine Turmstube. Ein trüber, brütender Kretin haust im dumpfen Hof des Bauernhauses; père Tellier bewohnt eine dürftige, ja armselige Kammer, einen niederen Verschlag mit einem nackten Schragen und einem wurmstichigen Schreine. — Sogar Träume haben ihr genaues Lokal, und Namen werden lokalisiert: „Pescara verzichtete darauf, diesen unmundlichen Geschlechtsnamen (Bläsi Zgraggen) zu wiederholen, der von dem zerrissenen Kamm eines Schweizer Gebirges zu stammen schien."

Nach Pratum führen zwei Wege; der eine steigt durch die Schlucht, der andere über die Alpen. Den letzteren wählen Palma und Wulfrin, um gemeinsam nach dem Bergdorfe zu wandern, durch die Schlucht kehrt jedes allein zurück. Wenn Guntram dem Julian von seiner Zukunft erzählt und dabei von einer Staubwolke umgeben ist, so deutet dies auf seinen nahen Tod. Major Duni begleitet die Bettine (Der Gewissensfall, Langmesser S. 472), die einer ungewissen Zukunft entgegengeht, „eine Strecke längs der Bahn in den Nebel hinaus, der an den schwarzen Hängen dampfte ..."; dann sitzt Bettine neben ihm und wagt es nicht, ihn an-

zuschauen, „sondern blickte bestürzt und taumelnd in die unheimliche Landschaft hinaus, bis wir in den Tunnel schossen und ich erschrak, als es Nacht um mich wurde. Als wir wieder ins Freie kamen, suchte ich mir klarzumachen, was das bedeute, und mußte mir sagen, daß es nicht anderes sein könne — ehrenhaft wie ich dich kannte — als daß du dich mit mir verlobt hättest".

In die Symbolik werden auch Tiere einbezogen, an denen Meyers Werke reich sind. Zum Beginn des „Jenatsch" finden sich Pferde, Hunde, Schafe, Murmeltiere, Steinlerchen. In den Bezirken „von Herrn Thomas Besitztümern spielt und weidet das Wild in den Waldlichtungen, wie im Paradiese". In dem einen Gedicht „Jung Tirel" kommen an Tieren vor: der Rappe, der Rothirsch, die Bracke, die Rüde, der Geier. Ich erinnere ferner an den Rappen Ellid des Vercingetorix, an die weißen Pferde Cäsars, an den Rappen des Comturs, an das andalusische Heimchen u. a. Meyer berichtet: „Ich stehe mit der kleinen Tierwelt auf dem besten Fuße, Käfer, Eidechsen, Schmetterlinge wissen es wohl, sie haben mir viel zu danken, ich habe ihrer manchem das Leben gerettet"[1]). — In der Schilderung der Tierwelt spricht sich also ein persönliches Verhältnis des Dichters aus.

Junker Hans (Heilige), „ein nichtsnutziger böser Bube", liebt es, stumme Tiere zu martern; Mouton

---

[1]) Vgl. das in Wolfgang entstandene Gedicht: La familiarité engendre le mépris:

Zuerst entfloh vor mir das Tier im Wald,
Doch wir gewöhnten uns zusammen bald....

zeichnet Eulen, Affen, scheuende Pferde oder saufende Kühe [1]). Der Bogner reitet einen starken Gaul von heimischer Rasse; ein großer Pudel begleitet ihn; um den Küster in der Maria Gloriosa streicht ein Kätzchen. Der König (Heilige) reitet einen Berberhengst, der Primas eine fromme Eselin[2]).

Manchmal überträgt Meyer die symbolische Bedeutsamkeit auf mehr zufällige Erscheinungen. Pescara schaut „durch ein Fenster des gekuppelten Rundbogens ... auf Rasenhügel und Grabkreuze". Der Kaiser, in der „Richterin", erzählt: „Heute ist mir unter diesem leuchtenden Berghimmel ein Zeichen begegnet. Vor deiner Burg hat mein Roß an einer Toten gescheut, die mitten im Wege lag ...". — Es verstärkt im Sinne eines Kontrastes, wenn Ippolito ausruft: „Wie mag sich die Schwester so jung begraben!" und gleichzeitig ins Freie tritt.

Die Regel ist das landschaftliche Symbol mit akzentuierendem Charakter, d. h. daß die Landschaft und ihre Bedeutung in geradem Verhältnis zueinander stehen. Nur beiläufig findet es sich kontrastierend. So heißt es etwa im „Jenatsch": „Der warme Mai hatte das Tal des Rheins mit üppigem Grün bedeckt, als das französische Heer auf seinem, durch den Märzvertrag erzwungenen Rückmarsche aus dem Veltlin sich

---

[1]) Vgl. dazu bei Gottfried Keller: „... Julian Weidelich fängt und brät Dutzende froher Singvögel" (Otto Luterbacher S. 64).

[2]) „Gute Menschen haben bei Storm Liebe zu den Tieren und gehen sorglich mit ihnen um. Schlechte Menschen zeigen sich roh und fühllos gegen diese Kreaturen." Walter Reitz S. 61.

auf der staubigen Landstraße von Reichenau her den Toren der Stadt Chur näherte.“ Wenn der Aufruhr in Morbegno (Jenatsch) auszubrechen droht, ertönt in Berbenn die friedliche Abendglocke. — Es wirkt wie Retardation, wenn Fräulein Amantia Sprecher mit einem silberhellen Blumenstrauße erster Märzglöckchen die Treppe herunter dem von Rohan abgewiesenen Wertmüller ahnungslos entgegentritt.

Die Unbedenklichkeit, mit welcher Meyer das landschaftliche Symbol fordert und darstellt, läßt ihn gelegentlich dessen Begründung übersehen, ohne jedoch Widersprüche aufkommen zu lassen. So wirft z. B. Angela Borgia zur Winterszeit dem blinden Don Giulio duftende Rosen zu. Der Bogner, der sich von außen der Stadtmauer Zürichs nähert, wird plötzlich von innen, von der für das Auge eindrücklichsten Seite her, gesehen. Schon Langmesser (S. 59) macht hinsichtlich des Gedichts „La Röse“ darauf aufmerksam, daß in dieser Höhe „kein Laubholz mehr vorkommt, geschweige denn die Rebe“, daß das „weinumwunden“ ein poetisch — pleonastischer Ausdruck sei; und Nußberger (S. 79) bemerkt, daß das Gedicht „die südliche Welt der Veltliner Talschaft auf die kühle Paßhöhe hinauftrage“. Auch die Etymologie ist insofern unzutreffend, als „La Röse“ nicht schlechthin die Rose (Rosa), sondern „Alpenrose“ (Rhododendrum) bedeutet.

Anderseits begründet der Dichter z. B. die geöffneten Fenster einer Kapelle: „es war eine laue Sommernacht“ (Amulett); oder er begründet das Zusammentreffen Schadaus mit Guiche in der engen Gasse: Schadau will den Weg zum Gasthaus kürzen.

Im Grunde genommen schlagen die landschaftlichen Symbole ein immergleiches Thema an, die Beziehungen zwischen Natur und Mensch. Sie enthalten weniger „sinnliche Tat als geistiges Wort" (Goethe). Um ihnen, wie den Landschaften überhaupt, gerecht zu werden, ist geschichtliche Entfernung keineswegs notwendig. Sie bewegen sich durchgehend innerhalb der Dichtungen, und der Dichter hält sich vorwiegend an die unhistorische Seite seines Gegenstandes. Das Kapitol (in der Richterin) schildert er z. B. in seiner heutigen Gestalt[1]) (Langmesser S. 47)[2]). — Trotzdem wird hin und wieder geschichtliche Einstellung notwendig. Den Tierpark in der „Hochzeit des Mönchs" erwähnte ich bereits. Im „Amulett" denkt sich der Dichter Paris von Stadtmauern umgeben; ebenso Rouen, die „feste, normännische Stadt". Die Schilderung Zürichs im „Heiligen" trägt der Geschichte Rechnung. Im „Jenatsch" wird der Julierpaß als Saumweg erwähnt.

Ohne historische Nötigung traf Meyer in dieser Hinsicht keine wesentlichen Änderungen. Boten ihm seine Quellen Szenen wie diejenige vom weißen Lamm in Saas (Jenatsch), so griff er sie auf. — In der Regel überträgt er die Schilderung historischer Landschaften den historischen Persönlichkeiten wie dem Alkuin die Schilde-

---

[1]) Vgl. die . . . im „Jürg Jenatsch" erwähnte Jesuitenkirche in Venedig, welche erst 1715—1730 von Domenico Rossi erbaut wurde.

[2]) Die Kirche, schon im 9. Jahrhundert unter dem Namen Sta. Maria de Capitolio erwähnt, erhielt den Beinamen Ara coeli erst im 14. Jahrhundert und nicht schon unter Karl dem Großen (Sulger-Gebing S. 437).

rung Bündens (Richterin): „Wer seinen Weg durch das rhätische Gebirge nimmt, hat, ohne den harten, aber in Stücke zerrissenen Damm einer Römerstraße zu zählen, die Wahl zwischen mehreren Steigen, die sich alle jenseits des Schnees am jungen Rheine zusammenfinden. Diese Wege und Stapfen führen im Geisterlicht der Firne durch ein beirrendes Netz verstrickter Täler, das die Fabel mit ihren zweifelhaften Gestalten und luftigen Schrecken bevölkert. Hier ringelt sich die Schlangenkönigin, wie verlockt von einer Schale Milch, einem blanken Wasser zu, gegenüber aus einem finstern Borne taucht die Fei und wehklagt... dahinter zwischen Schnee und Eis in einem grünen Winkel weidet eine glockenlose Herde und ein kolossaler Hirte, halb Firn, halb Wolke neigt sich über sie. Tiefer unten, bei den ersten Stapfen, verliert die harmlose Fabel ihre Kraft, und menschliche Schuld findet ihre Höhlen und Schlupfwinkel. Hier raucht und schwelt eine gebrochene Burg, dort starrt, von Raben umflattert ein Mörder in den zerschmetternden Abgrund." Gedichte, wie „Fingerhütchen", „Die Schweizer des Herrn von Tremouille", „Der Berg der Seligkeiten" und andere sind auch hinsichtlich der Landschaftsdarstellung den historischen Quellen verpflichtet.

Gelegentlich braucht Meyer historische oder fremdsprachliche Bezeichnungen: Die Lombarden haben sich am Mons Maurus befestigt, Karl sitzt in Mediola-

num, Spanien verlangt „während der Dauer des Krieges freien Paß für die Truppen der katholischen Majestät über den Stelvio"; Hohenklingen und Hohenkrähen liegen unweit vom Bodan; das Kloster im „Plautus" liegt in Turgovia und seine Äbtissin, das Brigittchen von Trogen, stammt aus Abbatis Cella. In der ersten Fassung des „Plautus" erzählt der Armbruster, „wie er mit Rollo zu der Hochebene kam, wo das reiche Kloster liegt"; in der zweiten Fassung heißt es „wo Meinrads Zelle liegt".

Aber geschichtlich ist Meyer in seinen Landschaftsschilderungen eigentlich nur so weit, keine Widersprüche aufkommen zu lassen; darum konnte er von Rudolf Rahn am 15. Dezember 1881 verlangen: „Kein antiquarisches Detail, sondern nur ein paar große, eigentümliche Züge lokaler Wahrheit."

Wo Meyer Ortsnamen erfindet: Wampisbach, Mythikon, Monasterlingen u. a. hält sich seine Schilderung an landschaftliche Gegenstände, die auch da, wo sie nicht lokalisiert werden können, beobachtet, wirklich sind.

In der Regel kann man jedoch den lokalen Veränderungen auf der Karte folgen. Es hängt mit den geschichtlichen Stoffen zusammen, wenn Meyer den Leser nach geographischen Begriffen orientiert: „Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses im Lande Bünden" (Jenatsch); oder: „Aus der westlichen Talschlucht heransteigend . . ." folgte ein Wanderer den Windungen des Saumpfades (Jenatsch). — Abstrakte Landschaften, d. h. Landschaften, deren Schilderung nur mit geographischen Begriffen bestritten wird, finden sich meist dort, wo dem Dichter eigene Anschauung wahrscheinlich

nicht zur Verfügung stand. So heißt es z. B. im „Heiligen“: „Wir ritten durch Frankreich ... in Herbergen und auf Heerstraßen.“ Der König sitzt mit seinem Kanzler über Staatsgeschäften zusammen: „Das war in der Normandie“ (Heilige). Er wird zwischen Dover und London von normännischen Herren erwartet und um Recht angerufen. Schadau zieht durch die Freigrafschaft und Burgund, erreicht den Lauf der Seine und nähert sich eines Abends den Türmen von Melun; oder er reitet „die letzten Höhen des Gebirgszuges hinan, der die Freigrafschaft von dem neuenburgischen Gebiete trennt“.

Topographische Übersichten von bloß informatorischem Charakter gibt der Dichter z. B. von Venedig (Jürg Jenatsch), indem er einen Fremden — Waser — sich in dem Gäßchen- und Wasserlabyrinthe der Lagunenstadt sinnreich zurechtfinden läßt; oder auch durch die Gondelfahrt des Jürg Jenatsch mit Wertmüller. — In der Regel wählt er in solchen Fällen übersichtliche Situationen, sei es an einem Fenster, auf dem Balkon, auf einem sonstigen erhöhten Punkte: Angela Borgia erreicht eine, „den Niederblick auf das Schloß gewährende Lichtung ... Von der Höhe des Waldrandes, an dem sie stand, erblickte sie den ganzen ruhigen Reiz der Landschaft von Pratello“; vom Fenster aus überblickt der gefangene Kanzler (Pescara) den Schloßgarten, und Ezzelino lauscht durch ein kleines Rundbogenfenster eines Stadtturmes auf den anliegenden Platz hinunter.

Auch gibt Meyer im „Jenatsch“ eine weitere Übersicht an Hand von Karten. So, wenn Waser sich von

der Alten den Weg über den Muretto vorzeichnen läßt, oder wenn er sich später von Agostino trennt — „Auf meiner Karte steht ein Seitenweg nach Berbenn, da ist er schon, nicht wahr? Ich kann abkürzen", — und sich zwischen den Mauern der Weinberge rechts um den Fuß des Gebirges wendet.

3. Kapitel.

Die Landschaft in den Gedichten.

Vorsaal.

„Im Vorsaal", sagt Nußberger (S. 222) „sind mit dem Prologgedicht ‚Fülle' die Lieder ‚Schwarzschattende Kastanien', ‚Liederseelen' und ‚Nachtgeräusche' als Wahrzeichen des engsten Umkreises vereinigt, der Meyers Dichtung entstehen sah . . .". — Wie diese fünf sind die meisten von den zwanzig Gedichten dieses Buches genau zu lokalisieren. Die Landschaft um den Zürcher See nimmt einen großen Raum ein, wobei nicht ausbleibt, daß überall da, wo Meyer zürcherische Landschaften schildert, die persönlichen Beziehungen sichtbar an die Oberfläche treten. Solche Beziehungen werden deutlich, wenn man das „Lied Chastelards" hinsichtlich der Landschaft vergleicht mit „Jetzt rede du"; oder wenn man die „Dryas" neben den „Lieblingsbaum", den „Verwundeten Baum" oder das Gedicht „Abendrot im Walde" hält. — Doch zeigen andere Gedichte — die ebenfalls persönlich aufzufassen sind — keinerlei Beziehungen zur Landschaft des Zürcher Sees: „Fingerhütchen" spielt in Irland, „Traumbesitz" im Reiche der Inkas. — „Die Jungfrau", „Hochzeitslied",

„Brautgeleit", „Liebesflämmchen" u. a. Gedichte geben überhaupt keine und wollen keine Auskunft geben über ihr Lokal. Meyer dringt nicht darauf, alle Gedichte örtlich festzulegen, er sagt nicht aus, wo Schillers Bestattung vor sich geht, wo die Fei den Nachen in den Grund zu ziehen droht. Aber genau gibt er die Zeit und die näheren Umstände an: Mondnacht und Flut, Sturm und Regen. Er erstrebt nicht geschichtliche Treue, sondern symbolische Deutbarkeit und rückt daher die Gegenstände aus der Ferne in die Nähe, aus der Vergangenheit in die Gegenwart; von den zwanzig Gedichten sind mindestens siebzehn im Präsens gehalten.

Stunde.

Von den unter dem Titel „Stunde" vereinigten Gedichten entbehrt fast keines des landschaftlichen Hintergrundes, einige („Lenz Triumphator", „Erntegewitter", „Requiem", „Abendwolke", „Neujahrsglocken" u. a.) gehen sogar ganz in der Schilderung der Landschaft auf. Vorwiegend ist es die Gegend am Zürcher See, die allernächste Umgebung des Dichters, die zur Sprache kommt. Eppich, „der alte Hausgesell" wird erwähnt; die blaue Winde „klettert schlank empor und blickt ins Haus"; von seinem Höhenpfad blickt der Dichter hinunter auf die lebendige Flut des Sees, hinüber nach der Stadt, die „im Nebel eingeschleiert" liegt.

Wo das Lokal in den einzelnen Gedichten nicht erwähnt wird, läßt es sich aus den persönlichen Beziehungen des Dichters gelegentlich erschließen. (So ist, gerade wegen dieser persönlichen Beziehungen („Du warest mir ein täglich Wanderziel . . . in dumpfen

Jugendtagen"), der in dem Gedichte „Jetzt rede du" erwähnte Wald sicher nicht, wie Langmesser (S. 114) haben will, der Umgebung von Steineck entnommen). — Meyer hält sich in den Landschaftsschilderungen dieser Gedichte nur wenig an geographisch bestimmbare Örtlichkeiten; das Gedicht „Eingelegte Ruder" ist z. B. hervorgegangen aus mindestens drei verschiedenen Gedichten, von denen wohl nur eines den landschaftlichen Hintergrund mit ihm gemeinsam hat.

Hinsichtlich der Landschaft stehen die einzelnen Gedichte des Buches „Stunde" untereinander in keiner Beziehung, dagegen ist eine Anordnung nach zeitlichen Gesichtspunkten erstrebt. Ein „Morgenlied" und ein Lenzgedicht stehen am Anfang, „Neujahrsglocken" und „Das Heute" gegen den Schluß dieses Buches, dessen Mitte von Sommer- und Herbstliedern eingenommen wird.

Wie in der Anordnung spielt die Zeit auch in den einzelnen Gedichten eine große Rolle, und zwar ist Personifikation sowohl der Tages- wie der Jahreszeiten häufig; der junge Tag stolziert mit edeln Purpurröten, der Lenz ist als Wanderer, Mörder, Triumphator gedacht, und das Heute wird einem jungen Weibe verglichen. — Da Meyer hier, wie überall, es liebt, sich in seinen Personifikationen an schon bestehende, z. B. antike Anschauungen („Sonntags") zu halten, so ist in dem Gedichte „Das Heute" eine Anlehnung an Mörike[1]) nicht ausgeschlossen.

[1]) Mörike: „Um Mitternacht":
Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand.

Unberührt bleibt die Anordnung dieses Buches von dem reichen persönlichen Gehalt der Gedichte. Die Ichform herrscht vor, und nur gelegentlich tritt die Persönlichkeit des Dichters hinter einer Drittperson („Das tote Kind", „Das bittere Trünklein", „Einem Taglöhner") zurück.

In den Bergen.

Schon der Titel dieses dritten Buches lokalisiert dessen Gedichte, nimmt Bezug auf ihren Inhalt und unterscheidet sie auf diese Weise von den vorhergegangenen. In den Bündner Bergen, in der Gegend um Chiamutt, um Davos, im Fextal, auf dem Septimer, auf dem Bernardino, zu Trimmis, im Tal der Landquart oder in der Umgegend Engelbergs, an der Reuß, oder in den Bergen schlechthin, spielen die einzelnen Gedichte dieses Buches.

Zweierlei geht aus dieser Lokalisation hervor: Daß die Gedichte den verschiedensten Epochen von Meyers Schaffen angehören und daß alle diese Gedichte in irgendeinem Verhältnis zu seinen Reisen stehen müssen.

Sie umfassen „Die träumerischen Lieder der ersten Sechzigerjahre, die dem Aufenthalt in den Engelbergtälern entkeimten", die „innerlich freien Genrebilder der Siebzigerjahre", die „in größte Formen gefaßte Visionen" des nächsten Jahrzehntes bis zu den „wieder in weichere Innigkeit hinunterführenden Altersgedichten" (Nußberger S. 219).

Die Gedichte sind nicht zeitlich geordnet. Sie weisen Ähnlichkeiten auf, die zeitlich nicht zu erklären sind. Situationen wiederholen sich: der Dichter steigt bald zu einem Römerturm, bald zu einem Lombardenturm hin-

auf; Gestalten der Vergangenheit ziehen sowohl über die „Alte Brücke", wie durch das Kastell des Gedichtes „Alte Schrift". — Sogar für einzelne Stellen lassen sich Zusammenhänge aufweisen.

Diese Beziehungen der Gedichte untereinander sind nicht zufällig. Es wurde erwähnt, daß die Gedichte dieses Buches, was das Lokal anbetrifft, sich innerhalb eines Kreises bewegen, den Meyer auf seinen Reisen durchmessen hat, und man wird schon aus diesem Grunde in einzelnen Gedichten reichen, persönlichen Gehalt erwarten dürfen. Von dem Gedicht „Das Glöcklein", sagt Betsy z. B.: „es lag ihm kein besonderes Begebnis zugrunde, nur in erschütternder Wehmut die grausame Wirklichkeit: Sterben . . . Trennung. Dazu kamen landschaftliche Stimmungen bei unserem ersten, langen Aufenthalt am Engstlensee: Das wundersame Erlöschen und Wiederaufblühen des Abendrotes auf den Schneefeldern des Titlis, das kühle, grüne Dunkel auf der Alp mit den letzten, verirrt in der Ferne vertönenden Glöckchen der heimkehrenden Ziegenherde".

Das dritte Buch ist reich an persönlichen Beziehungen. In seinem Mittelpunkt stehen die Berge, steht aber auch der Dichter, der Zwiesprache hält mit dem Geist der Berge. Er erinnert sich der Fahrten, die er mit seinem Vater unternommen hat; er spricht auch hier von seiner Wanderlust, von der Herzensmacht der Berge und schildert seinen „hohen Irregang", seine führerlosen Fahrten, das blendende Spitzchen und den Berggeist, der ihn ruft und mit Gewalt in die Berge zieht. Im „feierlichen Kreis der Firne", seiner Firne, empfindet der Dichter Gottes Nähe. — Hier zum erstenmal gewinnt auch des Dichters Verhältnis zu seiner Heimat

Sprache. „Schutzgeister", „Firnelicht" u. a. sind Heimatgedichte, und Nußberger bemerkt (S.219) mit Recht: „Meyers Verhältnis zur schweizerischen Heimat liegt in diesen Gedichten (des dritten Buches) . . . klar ausgesprochen. Es ist nicht auf den ersten Blick erkennbar und nicht mit Händen zu greifen . . . wie bei Keller".

Gelegentlich überträgt der Dichter sein eigenes Verhältnis zur Natur auf Drittpersonen („Schutzgeister", „Allerbarmer", „Das Glöcklein" u. a.) oder bezieht umgekehrt ein fremdes Erlebnis auf sich selbst („Die Bank des Alten").

Diese engen Beziehungen zwischen Natur und Dichter legen die Verkörperung der landschaftlichen Erscheinungen besonders nahe. Der Geist der Berge spricht mit dem Dichter; Bacchus macht in Trimmis beim Winzertanze mit; der Rhein gürtet den Wein um die silbernen Hüften; Frühling ist Brautführer, ein Cherub schlägt das Volk mit Schwert und Pest. — Die Natur selbst gewinnt Sprache. Jene Zweiteilung, die auf die eine Hälfte der Gedichte den Anlaß, auf die andere die Betrachtung stellte, fällt dahin. Die Gedichte sind geschlossen, einheitlich. Der Dichter schildert etwa, rückwärts blickend, aus der Erinnerung heraus („Der Reisebecher", „Spiel"), oder er nimmt die Zukunft vorweg („Ich würd es hören"), oder er gibt seine Schilderungen als Visionen und Phantasien aus. Nur gelegentlich („Felswand", „Der Hengert") tritt jedes unstoffliche Element zurück.

Reise.

Die Landschaft tritt in diesem Buche stark zurück. Die Bündner Landschaft, die den Hauptbestand des vor-

hergegangenen Buches ausmachte, ist hier mit nur zwei Gedichten („La Röse", „Schlacht der Bäume") vertreten. Dagegen kommt die südliche Landschaft, kommen Rom, Venedig, Korsika mehr als die Landschaft Bündens zur Sprache.

Die erste Anregung zu den Gedichten des vierten Buches ging aber nicht in erster Linie von der Landschaft, sondern von der Geschichte oder der bildenden Kunst aus.

„Venedigs erster Tag", „Alte Schweizer", „Ende des Festes" u. a. sind Gedichte, deren Ausgangspunkt in Meyers geschichtlichen Studien zu suchen ist; die Landschaft tritt in den Hintergrund.

„Die Narde", „Nach einem Niederländer", „Ja", „Kapelle der unschuldigen Kinder", „Die Kartäuser", „Der römische Brunnen", „Der tote Achill" u. a. sind angeregt durch Werke der bildenden Kunst und zeigen keinen weiteren Zusammenhang mit der Landschaft: „Die Narde" führt den Untertitel „Nach einem venezianischen Bilde"; der vergilbte Marmorsarg steht im Vatikan, die gegeißelte Psyche in einem marmorhellen Saal. Aber der Blick des Dichters geht über den Gegenstand, den er betrachtet, nicht hinaus.

Anders hinsichtlich Korsikas. Sowohl in „Flut und Ebbe" als im „Gesang des Meeres", in der „Korsin", wie „Im Abschied von Korsika" tritt die Geschichte zurück und die Gegenwart in ihr Recht. Meyers persönliches Verhältnis zur korsischen Landschaft liegt hier offen vor uns. So wie der Dichter zur Schilderung der Bündner Landschaft die südliche Landschaft vergleichend herangezogen hatte, so stellt er jetzt neben die südliche vergleichend die nördliche Landschaft:

Bald im Schnee der Heimat denk ich euer —
Sanfte Buchten, blaue Meereslinien . . .
Unter kältre Sonnen, blassre Sterne
Folget mir, ihr Inselwandertage . . .
(„Abschied von Korsika".)

Und wenn er in einem Brief an L. v. François (25. Sept. 1883) schrieb, sein Auge bedürfe zuweilen der Ebene, der Weite, so klagt er hier aus demselben Bedürfnis heraus: „Schwer entsagt das Aug der offnen Ferne . . ." („Abschied von Korsika").

Möglicherweise steht dieser „Abschied von Korsika" unter dem Einfluß des Abschiedsliedes der Jungfrau von Orléans. Sicher wurde das erste Gedicht „Tag schein herein! und Leben flieh hinaus!" durch eine Stelle in Shakespeares „Romeo und Julia" angeregt[1]).

Bildende Kunst und Geschichte, Literatur und Reiseeindrücke haben zur Entstehung dieser Gedichte beigetragen, aber nur die letzteren gewährten der Landschaft größere Darstellungsmöglichkeiten, die daher im vierten Buch, wie erwähnt, einen geringen Raum einnimmt.

Liebe.

Geringen Raum nimmt die Landschaft auch im fünften Buch ein, wird hier aber nicht zugunsten der Geschichte oder der bildenden Kunst, sondern zugunsten des Erlebnisses und der Gestalten des Erlebnisses zurückgedrängt; Mutter und Schwester, Clelia Weidmann und Luise Ziegler stehen im Vordergrund. Der Landschaft wird man sich kaum bewußt, weil sie organisch, symbolisch, kaum dekorativ verwendet ist.

[1]) Then window, let day in and let life out.

Durchgehend in diesem fünften Buch ist nämlich die Landschaft, wo sie überhaupt geschildert wird, in engste Beziehung zu den Gestalten gebracht. Die Gedichte: „Stapfen", „Wetterleuchten", „Ihr Heim", „Weihnacht in Ajaccio", „Schneewittchen" sind von ihrer landschaftlichen Umgebung nicht loszulösen. Nur in einem einzigen Falle („Der Blutstropfen") wirkt die Schilderung der Landschaft, weil an den Anfang des Gedichtes gestellt, bloß orientierend. Überall sonst wird sie Symbol. Vorzüglich wird die Zeit sinnbildlich dargestellt. Die Stunden sind beschwingte Rosse; auf dem Abendhimmel erblickt der Dichter den leichten Umriß des Todes; ein Falter fliegt neben einem morschen Laube. Die Sterne, die Meyer schon im Gedicht „Schwüle" angerufen, werden ihm zum Sinnbild der wachenden Liebe; das Spiel der Segel („Zwei Segel"), das Lodern der Blitze („Wetterleuchten"), der flatternde Falter („Weihnacht in Ajaccio") sind symbolisch zu fassen.

Durch die Symbolisierung verliert die Landschaft an Festigkeit, sie wird verflüchtigt, vergeistigt oder märchenhaft („Schneewittchen"). Sie gibt jeden Eigenwert auf, spricht nicht mehr im eigenen Namen, sondern sucht dem Erlebnis möglichst nahe zu kommen.

Götter.

Es ist das antike Kartenbild, das dem sechsten Buch zugrunde liegt, und zwar gehören die Gedichte einer ersten Gruppe (bis zum „Botenlauf") dem griechischen, diejenigen der zweiten Gruppe vorwiegend dem römischen Stoffkreise an und danach richtet sich das Landschaftsbild.

Nun hat Meyer nie griechische, aber wohl römische, italienische Landschaften mit eigenen Augen gesehen, und er hätte demnach in den Gedichten der zweiten Gruppe dieses Buches eigenen Erinnerungen an die südliche Landschaft Raum geben können. Er tat es nicht. Es findet sich kein wesentlicher Unterschied der Landschaftsschilderung zwischen den Gedichten der ersten und denjenigen der zweiten Gruppe. Das erklärt sich daraus, daß Meyer die Landschaften dieser von geschichtlichen Elementen durchsetzten Gedichte geschichtlich sieht und die Anschauungen der Gestalten der Gedichte, nicht seine eigenen, zum Ausdruck bringt. So läßt er die Parze von den blühenden Horen sprechen, die sich im Kreise schwingen; die Priesterin („Das Joch am Leman") läßt er den Geist der Firne anrufen und Vercingetorix die wilde Jagd schildern.

So kommt es ferner, daß der Dichter auch für die Landschaftsdarstellung gerne auf Quellen zurückgreift. Die Schilderung der Landschaft im Gedicht „Der Stromgott" ist durchaus dem Buche von Felix Bovet „Voyage en terre sainte" verpflichtet (Kraeger S. 63). Wenn es heißt:

„Längs dem Ufer nippen silbergraugeperlte Tauben,
Trinken Ibisse mit blankem Flügelpaar und
schwarzen Hauben",

so liegt hier sicher zugrunde: „Des vols de colombes ou de corbeaux au col et aux ailes gris de perle, des ibis . . . à la tête noire et aux ailes d'une blancheur éclatante"; ferner vergleicht sich:

„. . . Die Karawane windet sich, den Nil zur Seite...
Kleebeladene Kamele wandern, sanft bewegte
Hügel . . ."

mit „des chameaux, chargés de luzerne en fleur, descendent sur le rivage, on dirait des collines de verdure ambulantes . . .“[1]);

„Frauen kommen mit den schlanken Krügen, die gemessen schreiten,
In verhülltem, stillem Zuge . . .“ läßt sich zurückführen auf:

„Des femmes de la campagne, ramenent d'une main leurs mantille sur leur visage et soutenant de l'autre une cruche de forme élancée qu'elles portent sur la tête, remontent lentement du bord du Nil . . .“.

Sogar der Vergleich der Pyramiden mit beschneiten Gipfeln geht auf Bovet zurück: „Ces pyramides font dans cette contrée un effet très analogue à celui qui produise chez nous l'Eiger et la Jungfrau.“

Auf ein Bild von Gleyre[2]) (Les romains passant sous le joug du Divicon) im Musée cantonal des beaux arts in Lausanne greift Meyer zurück im „Joch am Leman“; und auf ein anderes Bild von Gleyre im „Pentheus“.

Daneben sind es Werke der bildenden Kunst, die Statue des Nilgottes, das Haupt der Meduse, die in einzelne Gedichte mit hineinspielen.

Ein Zusammenhang zwischen den Werken der bildenden Kunst und den Verkörperungen, die in diesem

---

[1]) Sulger-Gebing („C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst“ S. 459) erinnert hier zudem an Guido Reni.

[2]) Sulger-Gebing, in „C. F. Meyers Gedichte aus dem Stoffgebiet der Antike“: „Die erste Fassung schließt sich eng an Gleyres Gemälde an; sie mutet fast nur wie eine dichterische Beschreibung und Ausdeutung an. So schon der Anfang, der Hochgebirge und See schildert, wie sie im Hintergrunde des Bildes sichtbar werden.“

Buche häufig sind, besteht nicht; auch Verkörperungen erklären sich zum guten Teil aus der geschichtlichen Einstellung des Dichters. Das ganze Gedicht „Der Botenlauf“ stellt ab auf antike Vorstellungen. Der Jüngling im „Joch am Leman“ ruft:

„Hebt, Ahnen, euch vom Silbersitz . . .“.

Rom, heißt es in der „Wunderbaren Rede“, „Rom, vor welcher einst die Welt gezagt, jetzt die wunde, die geschlagne Magd!“

Frech und Fromm.

Zu den früher schon angeführten Landschaftskreisen tritt in diesem Buche neu hinzu das Meer und der Orient. Jenes hatte Meyer auf seinen Reisen in den Süden kennengelernt, und dieser wird ihm durch die Bibel, durch „Tausendundeine Nacht“, vor allem auch durch sein Studium der Epoche der Kreuzzüge, also durch die Geschichte vermittelt.

Wie im sechsten, greift Meyer auch in diesem siebenten Buch öfters auf geschichtliche Quellen zurück. Geschichtlich beglaubigt z. B. ist der Vergleich[1]), den Meyer Saladin im „Berg der Seligkeiten“ aussprechen läßt:

„Wie blöde Falter um die Flamme,
So flattern sie am Kreuzesstamme!“

Oder wenn der Dichter von Frau Agnes („Frau Agnes und ihre Nonnen“) sagt, sie

„Rief mordend aus: ‚Ich bad im Tau‘!
und schritt in roten Bächen“,

---

[1]) Seht ihr sie flattern dort um ihr Idol?

so hält er sich auch hier an seine Quelle (Johannes von Müller). — Für das Gedicht „Das Münster" verweist Sulger-Gebing auf ein Bild von Moritz Schwind. Vielleicht könnte hier auch an Epheser 4, 12 (daß die Heiligen zugerichtet werden zum Werk des Amts . . .) erinnert werden[1]).

Meyers Darstellungen fremder Landschaften ist seinen geschichtlichen Quellen (Michauds „Histoire de croisades", Bovets „Voyage en terre sainte", Joinvilles „Histoire de St. Louis" u. a.) verpflichtet. Nur fällt auf, daß er in der Schilderung der judäischen Landschaft („Berg der Seligkeiten") Ausdrücke wie Alm, Kulm braucht, was doch wohl darauf hindeutet, daß er eigene Anschauungen in seine Darstellung fremder, nie gesehener Landschaften hineinträgt.

Es ist überhaupt für den Dichter charakteristisch, was er von seinen Quellen aufgreift: Thibaut von der Champagne, der mit Damaszener Rosen vom Kreuzzug heimkehrt; Kaiser Friedrich II., der am Meeresufer auf einem Vorgebirge zu sterben wünscht, und Kaiser Sigismund, der angesichts der sinkenden Sonne auf der dunkeln Flur entschlummert.

In solchen Fällen deckt sich das persönliche Verhältnis des Dichters zur Natur mit demjenigen der Gestalten der Gedichte.

Gr. Baerlocher (S. 57) hat bemerkt, daß neben Hutten Pescara diejenige Gestalt sei, welche den Dichter wohl am meisten enthülle. Wie Hutten zeigt auch Rohan ausgeprägtes Naturgefühl. Nun setzt Meyer den Nieder-

[1]) So wie beim Gedicht „Ein Pilgrim" erinnert werden darf an 1. Petri 2, 11. (Lieben Brüder, ich ermahne euch als die Fremdlinge und Pilgrime . . .)

gang Rohans (Jenatsch) mit der untergehenden Sonne in Parallele und den Pescara läßt er einmal sprechen: „Mit jener blutigen Wintersonne (Am Schlachtabend von Pavia) bin ich untergegangen".

Diesen Vergleich führt Meyer weiter durch in seinem Gedicht „Kaiser Sigismunds Ende", so daß auch hier die persönlichen Beziehungen in den Vordergrund gerückt werden dürfen.

Ähnlich verhält es sich mit „Kaiser Friedrich II.". Als Meyer nämlich von der Villa Doria Pamfili aus Rom überblickte, sagte er zu seiner Schwester: „Wenn ich daheim krank werde, so komm mit mir zurück an diese Stelle — hier wäre es schön zu sterben" (Betsy S. 132). — Er gab dieser Stimmung Ausdruck in dem Gedicht „Kaiser Friedrich II.".

Das persönliche Verhältnis des Dichters zur Natur kommt auch sonst noch und ohne Vermittlung der Gestalten der Gedichte zum Ausdruck. So, wenn er bei der Schilderung des Glockengeläutes verweilt mit den Worten:

„. . . Es läutet lang und schön
Mit allen Glocken von des Münsters Höhn . . ."
(Das Goldtuch.)

So ferner, wenn er das Meer, die farbige Weite schildert. Meyer stellt das Meer gelegentlich von seiner dämonischen Seite („La Blanche Nef"), immer in seiner ganzen Größe dar[1]). Er spricht von der schrankenlosen Wasserbreite, von Meer und Himmel. — Seltener sind akustische Beobachtungen: „Und hinter ihm erbraust das Meer", heißt es etwa im „Berg der Seligkeiten".

[1]) Von Keller sagt Otto Luterbacher S. 18: „Im allgemeinen wird nur die Unendlichkeit des Ozeans ausgedrückt . . ."

Zu beachten ist ferner die Teilnahme, welche die Landschaft an den Vorgängen nimmt:

Die Lilie blieb des Lobes froh,
Sie kleide sich wie Salomo,
Die Luft, drin nie das Erz erscholl,
Ist noch von Friedeworten voll...
Des Himmels innig tiefer Schein
Umfließt ein menschenleer Gestein.
(„Berg der Seligkeiten".)

Dann finden sich in den Gedichten dieses Buches auch Landschaften geschildert, die überall und nirgends vorkommen, Märchenlandschaften, wie im „Einsiedel", symbolische Landschaften, wie in „Kaiser Sigismunds Ende". — Symbolisch ist es zu verstehen, wenn Friedrich II. „zwischen Kloster und Rotunde", zwischen einem halbzertrümmerten Kloster und einem schlanken Tempelbau zu sterben wünscht.

Anderseits verlangt die Geschichte in den meisten dieser Gedichte genaues Lokalisieren: Prinz Bertarit bewirtet Veronas Bettlerschar; Harun residiert in einem Marmorschloß in Bagdad; Ludwig der Fromme kämpft am Strande des Gelobten Lands.

Diese fremde und historische Landschaft macht gelegentlich orientierende Einführungen notwendig: „Jüngst am Libanon in einem Kloster" beginnt „Der Pilger und die Sarazenin"; „Ein Klosterhof, ein Lenzestag! ein schwarzer Lindenschatten..." wird „Frau Agnes und ihre Nonnen" eröffnet.

Historisch zu begründen wäre sogar Meyers Verzicht auf die Schilderung der mittelalterlichen Landschaft in

Gedichten wie „Der gleitende Purpur“ und „Galaswinte“ oder jene Schilderung der Alpen, wie sie Konradins Knappe gibt.

Genie.

Kaum ein Gedicht in diesem Buche, bei dem nicht eine Gestalt der Renaissance, Michel Angelo oder Benvenuto Cellini, Papst Julius oder Cäsar Borgia im Mittelpunkte oder doch im Hintergrunde steht, und diese Gestalten ziehen den Blick auf sich. Die Raumgestaltung tritt, wo nicht an Umfang, so doch an Bedeutung entscheidend zurück, bleibt aber nicht ohne Beziehung zu den Gestalten.

In geschlossenem Raume geht die Handlung vor sich z. B. in „Michel Angelo und seine Statuen“, „Il Pensieroso“, „Cäsar Borgias Ohnmacht“, „Papst Julius“, „In der Sistina“. Michel Angelo liest in einem Winkel seiner Werkstatt oder er sitzt im dämmerhohen Raum der Sistina, und seine Rede nimmt bezug auf die dortigen Bilder. Die Landschaft, wo sie überhaupt erwähnt wird, ist in solchen Fällen Sache der Erinnerung und oft mit biblischen oder antiken Ansichten durchsetzt. Michel Angelo sagt zum Beispiel: „Im Schilfe wartet Charon mein...“; Papst Julius will, „wo die Wasserstürze tosen“ als Moses dargestellt sein.

In den Gedichten „Conquistadores“, „Die Schweizer des Herrn von Tremouille“, „Auf Ponte Sisto“, „Chor der Toten“, wo die Landschaft stärker hervortritt, ist ihre Schilderung fast durchgehends den Gestalten der Gedichte in den Mund gelegt. Daher die historisch durchaus begründete Schilderung des Apennins in den

„Schweizern des Herrn von Tremouille“ als einer „schwindelnden Bahn“

„Umstarrt aller Enden
Von Felsen und Wänden . . .“.

Männer.

Die Landschaft tritt auch in diesem Buche stark zurück hinter den Gestalten der Gedichte, zu denen sie jedoch immer in Beziehung steht. Sie nimmt Anteil an dem, was vor sich geht: um den Born in Schilf und Rohr rauschts von Sehnen und Erfüllen und Gewähren; die Linden erzählen das Märchen von der entblätterten Rose von Newport; die Glocken stöhnen Sturm.

Oder die Landschaft ist auf einen Kontrast eingestellt: Chastelard schreitet seinem Blutgerüst entgegen „in einem klaren, kühlen Morgenrot“. Das Zusammentreffen Don Juans mit dem Blinden findet statt im Marktgedräng von Namur und den Juan Dias, „das Kind einer heißen Sonne“, hält im Wintergraus „ein deutsches Donaunest, ein schneebelastet Giebelhaus“ fest.

Fast durchgehend ist die Landschaft symbolisch zu werten: Am Himmel kämpfen „lichter Schein mit schwarzgeballten Wolkenreihn“, wenn sich die Kunde von verlorner Schlacht verbreitet („Der Rappe des Komturs“); um Whitehall, wo der sterbende Cromwell liegt, knickt der Sturm die Eichen in nächtige Stunde; und Huß in seinem Kerker sieht:

„. . . Eine Traube
mit einem roten Laube
die tief herab ins Fenster hängt.“
(„Hußens Kerker.“)

Neu in der Landschaftsdarstellung dieses Buches ist die Verbindung des Symbols mit Kontrasten zum Zwecke größerer Wirkung. Symbolisch ist es zu verstehen, wenn Karl im Mai, wenn die Linden blühen, in Newport einzieht, oder wenn er sich im Schneegestöber den Giebeln und Toren der Stadt nähert. Beide Landschaftsdarstellungen stehen zudem in erzwungenem Kontrast zueinander. — Im Kontrast bewegen sich auch die Landschaftsschilderungen im Gedicht „Die Füße im Feuer", was ebenfalls symbolisch zu fassen ist.

Schluß.

Es sind vor allem zwei Landschaftskreise, die sowohl für die Gedichte, als auch für die Novellen besonders in Betracht fallen: Die Alpen und der Süden. Neben die Kunst tritt die Landschaft zum erstenmal in Italien, und zu Italien gesellten sich, kurz nach Meyers Rückkehr aus dem Süden, die Alpen.

In den Alpen spielt das erste umfangreiche Prosawerk Meyers, der „Jürg Jenatsch", eine „Bündner Geschichte"; Studienreisen und eingehende Beschäftigung mit geographischer Literatur begleiteten die Entstehung des „Jenatsch", dessen Landschaften sich daher auszeichnen durch fast wissenschaftliche Genauigkeit und geschichtliche Treue; denn durch die Geschichte war das Lokal von vornherein bedingt. — In den Alpen spielt auch „Die Richterin", deren Landschaften verhältnismäßig reich an Personifikationen, dagegen fast frei von geschichtlichen Beziehungen sind.

Dem südlichen Landschaftskreise gehören an: „Die Hochzeit des Mönchs", veröffentlicht 1884; die „Ver-

suchung des Pescara", erschienen 1887; und die „Angela Borgia", 1891. Meyers Reisen in den Süden fallen aber in die Jahre 1858, 1872 und 1875, sind also vor die Entstehung der Renaissancenovellen anzusetzen.

Das wirkt sich in der Landschaftsdarstellung aus. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hie und da persönliche Erinnerungen in seinen Schilderungen mitsprechen, doch ist die südliche Landschaft vorwiegend symbolisch und historisch gehalten und fast ausschließlich Kulturlandschaft. Diese Kulturlandschaft ist aber nur zum Teil Sache eigener Anschauung; sie wurde dem Dichter durch Rudolf Rahn, wohl auch durch Jakob Burkhardt vermittelt. Meyer ist in seiner Landschaftsdarstellung des Südens historischen Quellen verpflichtet.

Vielfach lassen sich Meyers darstellende Eigentümlichkeiten erklären aus seiner Novellentechnik im allgemeinen und aus seiner Einstellung zum landschaftlichen Gegenstand im besonderen. Meyer beobachtet z. B. mit peinlicher Gewissenhaftigkeit; weil aber seine Beobachtung nie frei ist von einer subjektiven Beziehung[1])[2]), so trifft er eine Auswahl, und diese Auswahl bedingt eine Wiederholung der landschaftlichen Gegenstände. — Die subjektive Beziehung bringt es ferner mit sich, daß der Dichter z. B. Farben mit gewissen Gefühlswerten verbindet; er spricht von weichem Abenddämmerlicht, von warmen Abendröten, von sanften grünen Farbentönen. Aber den bildhaften Charakter der geschilderten

[1]) Vgl. G. Keller an W. Petersen 1877: „Daß die fruchtbaren Täler mehr Reiz für ihn hätten als das Hochgebirge".

[2]) „Der reife Keller verwendet bloßen Farbenschmuck ohne Reizausdruck selten, nur wo er eine ganz allgemeine, freie Stimmung absichtlich bezweckt" (Otto Luterbacher S. 45).

Landschaft hebt er nie besonders hervor. Auch beschränkt er sich in seiner Darstellung nicht auf die Schilderung bloß visueller Eindrücke; es gibt Landschaftsdarstellungen, in denen er mit allen Sinnen arbeitet. — Indem der Dichter anderseits auch Beziehungen zwischen der Landschaft und den Gestalten der Novelle herstellt, schafft er Symbole. Und er bezieht in diese seine symbolische Darstellung fast alle, vorwiegend solche landschaftlichen Erscheinungen ein, die eine gewisse Deutbarkeit mit sich bringen, wie das Gewitter, den Sturm, den südlich blauen Himmel. Aber auch Zeitangaben, Lokalschilderungen, sogar Tiere, werden teilhaftig der symbolischen Bedeutung.

Wie in den Novellen herrscht das landschaftliche Symbol auch in den Gedichten vor, und wie in den Novellen greift Meyer auch in den Gedichten bei der Landschaftsschilderung gelegentlich auf seine historischen Quellen zurück. Aber die Landschaft ist in diesen Gedichten stark, in einigen Büchern sehr stark in den Hintergrund gedrängt, meistens zugunsten der Gedichtgestalten. Nur dort tritt sie in den Vordergrund, wo sie des Dichters eigenen Beziehungen zur Landschaft Sprache geben soll.

Ein Zusammenhang zwischen der Landschaftsdarstellung in den Gedichten und in den Prosawerken besteht schon deshalb, weil einzelne Gegenstände beiderorts behandelt werden; der römische Brunnen findet sich im „Pescara", der Berg des Unglücks (Jenatsch) u. a. in den Gedichten wieder.

Anderseits lassen sich sowohl zu den Gedichten, als zu den Prosawerken Belege aus Meyers Briefen, aus Betsys „Erinnerungen" u. a. herbeibringen. Man halte

z. B. neben das Gedicht „In den Bergen", was Betsy erzählt: „Unvorsichtig und willkürlich, am liebsten führerlos machte er (Meyer) zu jener Zeit seine Bergfahrten, von denen er immer mit beschädigten Schuhen und zerrissenen Kleidern, aber heil und gesund zurückkehrte."

Es bestehen aber auch wesentliche Unterschiede der Landschaftsdarstellung in den Gedichten und in den Novellen. Treten in den Novellen die Beziehungen der Landschaft zur Persönlichkeit des Dichters zurück hinter den Beziehungen zur Geschichte, zu den Gestalten, zu den Gegenständen der Novelle, so trifft für einen großen Teil der Gedichte das Gegenteil zu; nimmt die Landschaft in den Novellen sehr geringen, so nimmt sie in einzelnen Gedichten großen Raum ein, es gibt Gedichte, in denen jede Strophe, jede Verszeile einen Hinweis auf landschaftliche Gegenstände bringt.

Das steht nun insofern in einem Verhältnis zu dem Bekenntnisgehalt der Gedichte und Novellen, als diejenigen Novellengestalten, welche dem Dichter am nächsten stehen, das ausgeprägteste Naturgefühl aufweisen. Von Herzog Rohan heißt es z. B.: „Der Aufenthalt in diesen Bergen ruhte seinen Geist aus und erfrischte seine Lebenskraft. Aber nicht die ernsten, kühl durchwehten Hochtäler, wo er Siege erfochten, mit ihren Felshäuptern und Schneehörnern übten einen Zauber auf ihn aus, sondern er zog, dem Geschmacke der Zeit und seinem eigenen milden Gemüte gemäß, die mittleren, mit weichem Grün bekleideten Alpen vor, die mit Hütten und läutenden Herden bedeckt waren. Seine Lieblinge waren die Höhen, die das warme Domleschg einrahmen, und er pflegte zu sagen, der Heinzen-

berg sei der schönste Berg der Welt". — Daß Rohan den Heinzenberg den schönsten Berg der Welt nannte, ist geschichtlich. Gleichwohl halte man Meyers Brief vom 5. August 1886 an H. Haessel daneben: „Freut mich doch (nach meiner Art) ein einfaches Bild, der Sommerlärm einer Alpenwiese oder ein Gletscher über Arvenwildnis mehr, als eine Rundschau mit hundert Bergnamen. Am schönsten aber dünken mir die Abhänge gegen Italien, wo ein Tal von wenig Stunden alle Übergänge von Süd und Nord vereinigt"[1]).

An solchen — seltenen — Stellen kommt Meyers eigenes Naturgefühl zur Geltung. Sein Gefühl für die Landschaft war ein verwandtschaftliches. „Wenn im Frühjahr der wilde Föhn an den hohen Fenstern seines Eckzimmers (in Stadelhofen) rüttelte, dann freute er sich. Er fühlte sich ihm naturverwandt" (Betsy[2]).

Meyer weiß um die Abhängigkeit seiner Produktion von der Jahreszeit und nutzt sie aus. „Luft und Landschaft werden mich stimmen", schreibt er einmal an H. Haessel (5. Oktober 1871). In jungen Jahren überließ er sich dieser Stimmung, die im Frühling besonders günstig war. „Ich arbeite seither viel und leicht in der Stimmung des Vorfrühlings" meldete er am 27. Februar 1885 an Joh. Landis. Im Alter arbeitet er täglich

[1]) Für C. F. Meyer lassen sich die Grundsätze seiner Landschaftsdarstellung nicht, wie für Storm, von der Lyrik auf die Prosawerke oder umgekehrt übertragen. Walter Reitz S. 20: „Da wir nun wissen, welch nahe Verwandtschaft zwischen Storms Lyrik und seinen Novellen besteht, so können wir die Hauptsätze seiner Theorie der Lyrik ohne Bedenken auch auf die Landschaftsdarstellung seiner Prosawerke übertragen."

[2]) „Für seinen Hochzeitstag hatte er sich einen strahlenden Himmel gewünscht, und sein Wunsch erfüllte sich." (Langmesser S. 88.)

jeden Vormittag und im Winter besonders leicht. Nie aber ist seine Abhängigkeit derart, daß sie irgendwie bestimmend auf das landschaftliche Bild der dichterischen Produktion in den Novellen — schon eher in den Gedichten — eingewirkt hätte.

Die Zeit scheint für Meyers Produktion von geringerer Bedeutung gewesen zu sein als der Ort. Schöne, neue, große Räume erleichtern ihm die Arbeit, und er wählt in Kilchberg ein Zimmer, „das keine Vorzüge als seine Höhe und seine Aussicht ins Grüne und auf ein Dorfkirchlein hat" (An Rodenberg, 23. August 1881). Und vom Seehof aus schreibt er an Vulliemin (Langmesser S. 62): „Ein wahres Vergnügen ist es für mich, ein altes zürcherisches Landhaus zu bewohnen. Die ungewöhnliche Höhe der Zimmer, die in unserem Lande wenig vorkommt, inspiriert mich mit den höchsten Empfindungen". Von Steinegg rühmt er wiederholt die Schloßräume.

Kraeger S. 188 sagt: „Man muß vom Kilchberge aus an einem sonnigen Tage die Blicke schweifen lassen, um C. F. Meyers Poesie der Landschaft und das Wort von der ‚unwiderstehlichen Anziehung meiner heimischen Schneeberge' zu verstehen".

Früh schon mag Meyer landschaftliche Eindrücke empfangen haben. Betsy erzählt nämlich: „Wir bewohnten ein großes, altes Haus mit einem weiten Garten, den ein schattiges Wäldchen abschloß. Inmitten dieses Gehölzes, aus dem uralte Pappeln und weißstämmige Birken aufragten, stand ein einsamer, gemauerter Pavillon, der meist verschlossen war, auf einem freien, von wohlriechendem Gebüsche umsäumten Platze ... und die hinter der dicken Weißdornhecke vorüberrauschen-

den Wasser des Sihlkanals, der das Grundstück begrenzte, verbreiteten Kühlung. Überall rechts und links dehnte sich hinter der ruhigen Vorstadtstraße, in der wir lauter gute Nachbarn hatten, dieses blühende, duftende Gartenrevier und gewährte uns einen unbegrenzten Spielraum freier Bewegung. Wir hatten es also gut. An Luft, Licht und Freiheit litten wir keinen Mangel."

Meyers Wanderlust ist bekannt. Ich erinnere an die Gedichte „Wanderfüße", „Lenzfahrt" u. a. Und der Dichter verstand es, „des Wanderns froh zu werden, da er in keiner Art peinlich schwierig oder anspruchsvoll war . . ." (Betsy). Seine Sommerreisen wurden anfangs ohne festes Programm unternommen; Meyer wanderte „unbekümmert um Weg und Zeit" und „hielt sich nomadenhaft auf seinen poetischen Weideplätzen so lange auf, als sie ihm den Ertrag boten, dessen er bedurfte" (Betsy S. 23).

Seine Wanderlust empfand Meyer bald als Verdammnis (Lenzfahrt), bald als Erweckung (Lenz Wanderer), immer wird sie ihm zum Erlebnis, und unter die nachhaltigsten Reiseeindrücke zählt er die unwiderstehliche Anziehung der heimischen Schneeberge und den süßen Himmel Italiens.

Was ihm Italien bedeutet, sagt er in „Engelberg" (Komm nach Italia . . .).

In den Alpen, die sein Eigentum, seine Heimat waren, und denen er ohne Vergleich seine glücklichsten Tage dankte (1885 im Mai an L. v. François), wünscht Meyer jährlich drei Monate zu verleben. Hier wird er sich der göttlichen Nähe bewußt. Der Berggeist, der ihm gewogen ist, dem der Dichter vertraut, zieht ihn „leise rufend" und gibt ihm Bescheid im Dröhnen der Lawine.

Die Alpen werden ihm zum „unbewußten Hintergrund“ (Betsy S. 39) aller seiner Gedanken. „Kein Aufenthalt in den Alpen, der nicht wenigstens einen Reflex geworfen hätte“ (Nußberger S. 243). Schon von den „Zwanzig Balladen von einem Schweizer“ schrieb Louis Vulliemin: „Es weht in diesen Strophen etwas von jener Luft der Alpen . . .“. Und Luise von François erklärte Meyer: „In der Heimat bewegen Sie sich am stolzesten.“

Nun hat C. F. Meyer seine Novellen in dem Zeitraum von zwanzig Jahren und gegen das Ende seines Lebens geschrieben. Was er an landschaftlichen Eindrücken in sich aufgenommen hat, liegt aber zum großen Teil vor seiner ersten dichterischen Produktion; die bedeutendsten seiner Reisen nach Italien und in die Alpen sind vor dem „Hutten“ anzusetzen. Meyers Gesamtcharakter bleibt sich, was die Landschaftsdarstellung anbelangt, im wesentlichen durchgehends gleich. Meyer ist ein von vornherein Gereifter und poetisch Vollendeter, wie Heinrich Hart (Daheim 1899) sich ausdrückt.